المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى – مكة المكرمة
كلية اللغة العربية وآدابها
قسم الدّراسات العليا
فرع الأدب والبلاغة والنّقد

المَقْطَعُ فِي الشّعْرِ القَدِيمِ

دِرَاسَةٌ تَطْبِيقِيَّةٌ فِي دِيوَانِ الهُذَلِيين

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب

إعداد الطالبة:
أفراح بنت عقيل بن أحمد اللحياني
الرقم الجامعي: ٤٢٨٨٠٠٤٧

إشراف الدكتور:
إبراهيم محمد محمود الكوفحي

١٤٣٢هـ - ١٤٣٣هـ

٢٠١١م - ٢٠١٢م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ وَأَصْلِحْ لِي فِي ذُرِّيَّتِي إِنِّي تُبْتُ إِلَيْكَ وَإِنِّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ﴾

الأحقاف، آية ١٥

الإِهْدَاءُ

إِلى رُوحَيْهِمَا الطَّاهِرَةِ . .

إلى والديّ الكريمَيْن . . أهدي هذا الجهد القليل

علِّي أبلغ به برَّهما ، و أرد جزءًا من فضلهما . .

﴿وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا﴾

الإسراء، آية ٢٤.

ملخص الرسالة.

الحمدُ لله ربِّ العالمين و الصَّلاة و السلام على الهادي الأمين، المبعوث رحمة للعالمين، و على آله و صحبه أجمعين. وبعدُ، فَقَد جاءت الرسالة الموسومة بـــــ (المقطع في الشعر القديم، دراسة تطبيقية في ديوان الهذليين)، في مقدّمة و ثلاثة فصول تندرج تحتها عدّة مباحث وخاتمة. وقد تناولتُ في المقدّمة أهميّة الموضوع والأسباب التي دفعتني لاختياره ومنهجُ البحث وخطّته. واختصَّ الفصلُ الأول منها بالجانب النّظري، فقد تطرّقَتُ فيه لمصطلح (المقطع) ومعانيه المعجميّة في المعاجم العربية القديمة والحديثة، وتتبعتُ تحوُّلاته الاصطلاحية عند الدارسين القدماء والمعاصرين، كما تناولتُ المقطع في ديوان الهذليين، براعته، وحدوده، وأشكاله، وخصائصه، وعيوبه، بصورة مُجملةٍ وعامّة.

و قد عنيَ الفصلان الثاني و الثالث بالجانب التّطبيقي من الدّراسة، فتناولتُ في الفصل الثاني التشكيل الجمالي للمقطع في ديوان الهذليين، ابتداءً بالمستوى الإيقاعي، المكوَّن من الموسيقا الدّاخلية و الخارجية. ثم المستوى التركيبي للمقاطع في الدّيوان و ناقشتُ أبرز الظواهر التركيبية فيه. وبعدها بحثتُ في الصورة الفنية، مصادرها و تكويناتها في المقطع. ثم درست التناص المقطعي بأشكاله المختلفة. و حرصتُ في الفصل الثالث أن أكشف عن علاقات المقطع النّصية في بناء القصيدة الهذلية، فناقشتُ علاقة المقطع بالمطلع في القصائد، التي صنّفتها في ثلاث علاقات، هي: (التقاطع، التوازي، الاستدارة).كما بيّنت علاقة المقطع بالفصل الذي يشتملُ عليه، وقد لاحت لي علاقته بالفصل في صورة (الامتداد)، و بفصول القصيدة جميعها في صورة (الارتداد). وعالجتُ علاقة المقطع بالدّلالة الكليّة للقصيدة، على مستويين كبيرين لهذه الدّلالة، و هما: (المقصد) و (الغرض). و عرضتُ في الخاتمة لأبرز النّتائج التي وصلتْ إليها الدّراسة، و لعلَّ من أهمّها: قلة إشارة الدّارسين القدماء والمعاصرين للمقطع، واهتمامُ الشعراء بجماليته أسلوبيّا و دلالياً. كما كشفت عن فاعليّة المقطع في إحكام بناء القصيدة و تماسكها، وتناسب أجزائها، و أوضَّحت ارتباط المقطع بالقصيدة لحمة و نسباً.

الطالبة: **المشرف:** **عميد الكليّة:**

أفراح عقيل اللحياني أ.د/ إبراهيم محمد الكوفحي أ.د/صالح بن سعيد الزهراني

Abstract

Praise Be to Allah, Peace and Prayer be Upon Our Prophet. This research is entitled (The Closure in the ancient poetry, applied study in the divan of Hazlien). It consist of introduction, and three chapters under which there are several searches and conclusion. The introduction has the importance of the topic, the reasons of its selection, method of the research and its plan. The first chapter concerned with the theoretical aspect , in which I dealt with the term "closure", its meaning in ancient and modern dictionaries , and I followed its connectional changes at the old and modern scholars. Also, I dealt with the closure in the divan of Hazlien, its borders, its forms, its characteristics, and its defects.

As for the second and third chapter, they concerned with the applied aspect of the study. In the second chapter, I dealt with the Aesthetic form of the closure in the divan of Hazlien, starting with the rhythmic level that consist of the inner and outer music. Then, I concentrated on the structural level of the divan, and I discussed the most prominent structural phenomena in it. After that, I searched in the technical picture, its sources and formation in the closure. Then, I studied Intersexuality closure with its different forms. In the third chapter, I paid attention to reveal the textual closure relationships in building the Hazlia poem. I discussed the relationship of the closure with the opening verse of the poems, which I classified in three relationships (interaction, parallel and rotation). Also, I clarified the relationship of the closure with the chapter which it contains. This relationship with the chapter is in the picture of extension), and with all chapters of the poem of (regression). I discussed the relationship of the closure with the total significance of the poem. This significance has two level; (Intention) and (Purpose).

In the conclusion, I showed the most important results of the research, from which that the scholars did not pay attention to the clause, and the poets cared with it from aspects of diction and significance. Also, I clarified the importance of the closure in the controlling of building the poem, its coherent and appropriate of its parts. I clarified the connection of the closure with the poem .

Student **supervisor** **dean**

قال المهذّب بن زبير (ت٥٦١هـ)[١]:

والشِّعْرُ ما إنْ جاءَ فيهِ مَطْلَعٌ
حَسَنٌ أُضيفَ إِلَيْهِ حُسْنُ المَقْطَعِ
كَالْوَرْدِ: أوّلهُ بِزَهْرٍ مُونِقٍ
يأتي، وآخرهُ بماءٍ مُمْتِعِ[٢]

(١) المهذّب أبو محمد الحسن بن علي بن الزبير، أخو الرّشيد، مُحكمُ الشِّعر كالبناء المشيد، هو أشعر من أخيه و أعرف لصناعته و إحكام معانيه. (ينظر:خريدة القصر و جريدة القصر، العماد الأصفهاني، نشره: احمد أمين و آخرون، مطبعة دار الكتب و الوثائق-القاهرة، عام ١٤٢٦ه-٢٠٠٥م، ج١، (ص: ٢٠٤).

(٢) السابق، (ص:٢١٥)

المقدّمة

تبارك اللهُ الذي جَعَلَ في الكمال جمالاً، وَبثَّ في سرِّه النُّكتةَ والسُّؤالا، و أفقر الكلَّ للجزء احتلالاً، له الحمدُ خَلَق الإنسان أطْوارًا، واسْتَوْدَعَهُ لَطَائفًا كُبـــَّارًا، وَجَعَل لكلِّ شيءٍ هدأةً وقرارًا، له الشُّكْرُ إبداعُه المثال، وتنسيقُه الجمال، وآلاؤُهُ المجال، حفِظ للعَقْل حقَّ التفكير ومَنَحَهُ فسحةَ الاشتِغال؛ فصرَف الألباب لُمشاكَلَةِ إتقانه، ومهَّد السُّبُل لتقليد انْسجامِه، فتضافرتْ للرُّقيِّ هِمَم، تُحاكِي مَنْسُوجه في المبْدأ والمخْتَتَم، والصَّلاةُ والسلام على أكرم المعلِّمينَ والمبْعُوثِ رَحْمَةً للعالمين، وعلى آله وصَحْبه أجمعين، وبعدُ:

فإنَّ الشِّعْر العربي القَدِيم مادَّةٌ خصْبَةٌ للبحث والتنقيب، ومِن حيثُ يُحاول الدارسون كَشْفَهُ وتَقْرِيبَهُ نَجِدُ بُحُوثَهُم ودراساتهم لا تزيدُه إلا أسئلةً وقضايا، فالمادَّةُ الفنيَّةُ الغَنيَّةُ مِعْطاءةٌ ثريَّة، تقدح العقولُ وتوري الأذهان وتُتْحِفُها بكلِّ جديد، ولَم يكنْ شِعْرُ الهُذَلِيِّين الذي حفل به ديوانُهم بمعْزِلٍ عنْ هذه الحركة الشِّعْريَّة في الجَاهِلِيَّة والإسلام، بل عُدَّ مورداً عذباً للفصاحة والبيان، ببِنائِه المُتماسِك، وجَماليَّاته التعبيريَّة، وتقانته الفَنِّيَّة، فقد أظْهَرَتِ القَصِيدة الهُذَلِيَّةُ قدرات شاعِرها، وصِدْق مَوْهِبَتِه، فلم تكنْ مُهمَّةُ البناءِ الشِّعْرِيِّ مُهمَّةً اعتباطيَّةً تخضع لسَورة الشعور المطلق فحسب، بلْ إنَّها أسفرتْ عن جُزْءٍ كبيرٍ متَحَكِّمٍ من الوعي الفنِّيِّ الذي يبدو في تلاحُمِها وتناسُب أجزائِها وتناسقها.

وواقعُ الأمر أنَّ من أبرزِ الدوافع وراء اختيار دِراسَة المقْطَع في الشِّعْر القَديم، ما يأتي:

-أوَّلها المكانَة السامية التي حظِيَ بها الشِّعْرُ العربيّ القَدِيم، والقيمة العالية التي اسْتَحَقَّها مِن بين العصور، التي كانت قوّة جذب تسترعي اهتمام الباحثين عن الاختلاف، لاسيّما ديوانِ الهذليينَ الذي اخترتُهُ مَشروعاً تطبيقيًّا للِدراسَةِ، لِما أُثِرَ عنه من سِمَات الـــمُحافَظة والإبداع، وجمال التَّصوير، ودِقَّة التعبير، وفَصاحة الألفاظ والتَّراكيب، فلم تخلُ كُتُب الأدب واللغة - نَحْوُها وصَرْفُها - منَ التَّمثُّل بأشعارهم، والاحتجاجِ بِلُغَتِهم. وقد عدَّه جَماعَة من كِبَارِ الرُّواة -وهو الدِّيوانُ الوحيد الذي بقي من دواوين القبائل[1]- ثَرْوةً عِلْميَّةً وفنيَّةً

(١) مصادر الشِّعْرُ الجاهلي وقيمتها التاريخيَّة، ناصر الدين الأسد، دار المعارف - مصر، عام ١٩٨٨م، ط٧، ص٥٦١.

كُبرى، وعنوا به عناية تكشفُ عن جُملةٍ من الخصوصيَّات اللّغويّة والاجتماعيَّة والفنِّيَّة لقبيلة هذيل، كما كان في متانةِ شعرهم وامْتِدادِ ديوانهم إلى مشارف العصر الأموي فُسحة للناظر، ومِنْحَةً للمُتَأَمِّل.

– كما أردتُ أن أُسْهِمَ في إثبات وحدة القَصِيدة القديمة و الجاهليَّة على الأخص، وترابُطِها، وتماسُك بنائِها الذي يُعزى إليه سرُّ خُلُودها، فانطلقتُ مِنَ النَّصِّ أَسْتَخْرِجُ أدوات الدِّراسَة وتوسُّلاتها إليه، فأستنبط منه واستنتج ما يُمْلِيه عليَّ البحثُ، ثم أرصدُ مُخرجات الدِّراسَة و تصنيفاتها، و أربطُ بالأسباب نتائجها. مخالِفة بذلك مَن يبتكر المنهج، ثُم يطوِّع له النُّصوص، فتوردُه لمأزقٍ فِكْرِيٍّ مُحرج يقدح في النَّصِّ وقدرة الباحث.

– وقد اخترتُ جزء (المقطع) من هيكل القصيدة القديمة، لأهميته الكبرى و مركزيَّته في بناء القصيدة، وما يشيعهُ في فضائها من أواصر النّسب القويّة. وعلى الرّغم من أهمّيته إلاّ أنّي لمستُ من قريبٍ شُحَّ الدِّراسَات فيه مُقارنة بالمطلع–فيما أعلم–، فطفقتُ أَخْصِف مِن شِعْر القدماء ما يؤيِّد دَوْره، ويؤكِّد إسهامه في ترابُط القَصِيدة، حتّ خرجت كالقالبِ المسكوك العصيِّ على التَّفْتِيت والانتقائيَّة، فهو الجزء الأكثر التصاقاً بالقصيدة و المتمم لأفكارها، حتّى تجلّى جزءاً منها منسوباً لا كالمنبتِّ لا أرضًا قطع ولا ظهرًا أبْقَى، ولا أزعم أنني أشبَعْتُه بحثًا، وأوصدت الباب دون مَنْ بَعْدي إليه، بل أجِدُني فتحتُ مجالاتٍ تطبيقيَّةً كثيرةً حوله، فهو مكنز الغرض وبُؤرةُ الشُّعور والزفرة الأخيرة التي يحشد فيها الشاعِرُ طاقاته وإمكاناته.

وقد اعتَمَدْتُ في هذه الدِّراسَة على نسخة (ديوان الهُذَلِيِّين) المصوَّرة عن طبعة دار الكتب – نشر الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة ١٣٨٥هـ – ١٩٦٥م – مأخوذة من نسخة خطيَّة محفوظة بالدار برقم٦ أدب ش، مكتوبة وبخط مالكها و واقفها: محمد محمود بن التلاميد التركزي الشنقيطي المدني ثمَّ المكي، الواقعة في مجلَّد واحد ينقسم إلى ثلاثة أقسام، المبدوءة بديوان أبي ذؤيب الهُذَلِي، والمختومة بديوان جنوب أخت عمرو ذو الكلب الهُذَلِيَّة، وهي النُّسْخة التي اعتَمَدَتُ عليها في إجراء الجداول الإِحْصائيَّة للدِّراسة.

وقد كان (شرح أشعار الهُذَلِيِّين)؛ صنعة أبي سعيد الحسن بن الحسين السكري – مكتبة التراث – تحقيق: عبد الستار فرَّاج، ومحمود محمد شاكر، المكوَّنة من ثلاثة مجلَّدات — منهلاً ثجَّاجاً، ومصدراً مُهمًّا في شرح الأبيْات، واستخراج معاني الكلمات ومُقاربة رواية

القصائد.

وجَدِيرٌ بالمكتبةِ العَرَبِيَّة أنْ تزخَرَ بدراساتٍ جادَّةٍ وقيِّمةٍ حول شِعْرِ الهُذَلِيِّين، أَسْهَمَتْ في إرفاد هذا البحث وإثرائه، وشكَّلَتْ ثمارها نقطة انطلاقٍ له، ولبنة أَسَّستْ مشيد بنائه، ولا يخفى على القارئ الحصيف وفرةُ المؤلَّفات، وتنوُّع مشاربها ومَوْضُوعاتها في ببلوجرافيا شعر الهُذَلِيِّين وتاريخهم[1]، مما لا يتَّسع المجال لِرَصْفِها هنا.

أمَّا الدِّراسَات السابقةُ في موضوع المقْطَع الشِّعري بعامَّة وفي شِعْرِ الهُذَلِيِّين بخاصة، فإنَّها تتلخَّص في ثلاثِ دراسات:

أولها وأقربها نسبًا لدراسة المقْطَع في شِعْرِ الهُذَلِيِّين بخاصَّة، جاءتْ في فصل من دِراسَة د/ إياد عبد المجيد إبراهيم، في كتابه: (**البناء الفني في شعر الهُذَلِيِّين – دِراسَة تحليليَّة**) ط١، عام ٢٠٠٠م، وذلك في آخر فصلها الأول: (البِنْيَة الفنية للقصيدة الهُذَلِيَّة)، بعنوان: (الخواتيم)، وقد لامس فيه موضوع (المقطع) في شعر الهُذَلِيِّين باقتضابٍ شديدٍ، وقدَّمَ صُورةً مختزلةً لأوضاعه في شعرهم.

ثمَّ جاءت رسالة د/ حسين عبد المعطي حسين عبد الوهاب، لنيل درجة الدكتوراه العالمية في الأدب والنقد، بعنوان: (**خاتمة القَصِيدة العَرَبِيَّة في العصر الجاهلي**) من جامعة الأزهر- كلية اللغة العَرَبِيَّة بالمُنُوفيَّة، التي نوقِشت عام ١٤١٩هـ، تدرسُ المقطع- الذي اختار له الخاتمة مرادفًا- دِراسَة وافية بيَّنَ فيها الباحثُ مكانة المقْطَع في الشِّعرِ الجاهلي وعلاقته بالبناء الشِّعْري، وموضوعاته وسماته الفنيَّة، مُعتَمِدًا في دراسته على ما يُقارب الثلاثين ديوانًا مِن دواوين الشُّعراء الجاهليين، وقد كانت دِراسَة جادَّةً ثريَّة حول الخواتيم، خرَجَ منها الدارسُ بنتائجَ متميِّزةٍ في حقل الشِّعْر الجاهلي بخاصَّة، فهي رسالةٌ ضخمةٌ، عرَضَ فيها الشاعرُ لنماذجَ من الشِّعْرِ الجاهلي، ولعلَّ تركيز الرِّسَالَة على الجانب التطبيقيِّ أسلمتْهُ

---

(١) على سبيل المثال: شعر الهُذَلِيِّين في العصرين الجاهلي والإسلامي، أحمد كمال زكي؛ وأشعار الهُذَلِيِّين وأثرها في محيط الأدب العربي، إسماعيل محمد النتشة؛ وهذيل في جاهليَّتِها وإسلامها، عبد الجواد الطيِّب، الدار العَرَبِيَّة للكتاب – ليبيا، عام ١٩٨٢م، وبنائيَّة اللغة الشِّعريَّة عند الهُذَلِيِّين، محمد خليل الخلايلة؛ والأسلوبيَّة والتقاليد الشِّعريَّة – دِراسَة في شعر الهُذَلِيِّين، محمد أحمد بريري؛ والواقع والأسطورة في شعر أبي ذُؤَيب الهُذَلي الجاهلي، نصرت عبد الرحمن؛ ووصف الحيوان في الشِّعْر الهذلي، إسماعيل داود النتشة.

إلى إهمال تحرير المُصْطَلَح، والاكتفاء بالإشارة العابرة لُمرادفاته عند القُدماء، مع تجاهُل جُهُود المعاصرين حوله.

وتَجِيء رسالة د/سامية حمدي صديق المرسى، لنَيْل درجة الدُّكتوراه في الآداب، التي بعنوان: (**خواتيم القَصِيدة في شعر المتنبِّي–دِراسَة في الأنماط والمعمار الفنِّي**)من جامعة المنصورة – كلية الآداب، التي نوقشت عام ٢٠٠٢م –٢٠٠٣م، لتُقَدِّم دِراسَة حول المقطع، فتناولتْهُ منْ حيث أشكالُه في قصائد المتنبِّي، ومن حيث أغراضُ القصائد، ثُمَّ عرضتْ لبِناء القَصِيدة باعتِبار خاتمتها، وعلاقة المقْطَع مع أجزاء القَصِيدة الأخرى؛ كالتَّخَلُّص، ثم تناولتْ ظاهرة التناصِّ الفكري والتصويري في خواتيم قصائد المتنبي، وعلى الرَّغم من انفصالها الزَّمَني عن شعر الجاهليين، إلاَّ أنَّها لامستْ هذا الجزء المهم من النَّص، ملامسةً سطحيَّةً لا تصل إلى نُضْجِ دِراسَة د/حسين عبد المعطي.

ومن بينِ الدّراسات البحثيَّة المعاصرة للمقطع، بحثٌ منشور لــ د/إبراهيم محمد الكوفحي، الذي حمل عنوان (**شعريَّة المقطع في قصائد من شعر عمر أبو ريشة**) نُشِر في مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات و آدابها–العدد الثاني–رجب–يوليو٢٠٠٩م– وقد كشف فيه الباحثُ عن جماليّة المقطع في ضربٍ محدَّدٍ من قصائد الشاعر عمر أبو ريشة، كما عرض لأهميَّة المقطع في بناء القصيدة، و اعتماد القصيدة عليه شكلاً و مضموناً.

وقدِ انْتَهَجْتُ في هذه الدِّراسَة المنهجَ الوَصْفِيَّ التحليليَّ، فانطلقتُ مِن صورة القَصَائِد بعد تحليلها، وفَهْم مَقاصِدِها، والبحث عمَّا خَفِي منها في مظانِّه المرجوَّة؛ لِلكَشْفِ عن أوضاعه، ثم واءمتُ بين معاني القَصِيدة ومبانيها، والموقف الدَّاعي، والسياق الذي ارتبط بها، وشكَّل فِكْرَتَها وتركيبها وموسيقاها، للوصول إلى النتائج الصادقة.

ولعلَّ مِن أبرز الصُّعوبات التي واجَهَتِ الباحثةَ في إعداد هذه الرِّسَالَة، كثْرة المصطلحات الدَّالة على المقْطَع عند الدَّارسين القدماء، وتجاهُل المُحْدَثِين لهذا المصطلح، عدا القليل من الدِّراسات، كما أنَّ كثرة القَصَائِد وتقارُب مقاطعها واختلاف روايات بعضها، وقفتْ حائلاً دون تحديد الشَّواهد والقطع بِمَوْضِع المقْطَع، عدا النَّزْر اليسير مِنَ الموضوعات.

وقد وقعتْ خطَّةُ هذه الدِّراسَة في ثلاثة فصول، مَتْبوعة بخاتمة، دوّنتُ بعدها الفهارس المخصصة للمراجع والمصادر والجداول والمحتويات. بحثتُ في الفَصْل الأول وهو: (**المقطع**

الشّعْرِيُّ بين القدماء والمُحْدَثِين)، الذي اشْتَمَل على ثلاثة مَبَاحِث، عن معنى المقْطَع مُعجميًّا في المعاجم القديمة و المعاصرة، و أوضحتُ مُصطلح المقْطَع عند الدَّارسين القدماء، وآراءَهم حوله، وصُورَه عندهم، كما تطرَّقْتُ لمصطلح المقْطَع بين يدي المحدَثين، وتحوُّلاته الدَّلاليَّة، ودرجة وعي الشاعر به، ثم تناولتُ المقْطَع الشّعْرِيَّ في ديوان الهُذَلِيِّين، وبراعته، وحدوده وأشكاله وخصائصه وعيوبه.

وقد اختصَّ الفَصْلُ الثاني: بالكشف عن (**التشكيل الجمالي للمقطع الشّعري)**، وقد أدرجتُ تحته أربعة مَبَاحِث، بدأتْ بِدراسَةِ الإيقاع الشّعْرِيِّ، وبيان تكوينه الموسيقي الدَّاخليِّ والخارجيِّ، ثمَّ درستُ الصورة الفنِّيَّة وتجلِّياتها وموادَّها المختلفة فيه، ثمّ تناولتُ المستوى التركيبي للمقطع الذي عالجتُ فيه جملةً من الظواهِرِ التركيبيَّة، التي حفظَت انسجام الجُمل داخل المقطع، وفي آخِرِهِ عرَضْتُ للتَّناصِّ الشّعْرِيِّ، وأشكاله، وقيمته.

أمَّا الفَصْل الثالث: وهو (**المقطع الشّعْرِيُّ وعلاقاته النَّصِّيَّة)**، فقد تكوَّن من ثلاثة مَبَاحِث، تناولتُ في مدخل الفصل أَهَمِّيَّة العَلاقَات النَّصِّيَّة داخل القَصِيدة، وطرائق الرَّبط بين أجزاء النَّصِّ لتحقيق وحدته وتماسُكه، وتاريخ دِراسَة التناسُب البادئ بالقرآن الكريم، ومن ثَمَّ صَيْرُورته في الشّعر، ثُمَّ أوْضَحْتُ العلاقة بين العَلاقَات النَّصِّيَّة والتماسُك، وأبرز الآليات التي استَعْمَلَها الشاعرُ الهُذَلِيُّ للمُحافظة على تماسُك النَّص، فدرستُ العلاقة بين المقْطَع والمطلع، فحرَرَّتُ مُصطلحَ المطْلَع أولاً، ثمَّ جمعتُ أطراف العَلاقَات بينهما في ثلاثة أشكال هي: (علاقة التقابل، علاقة التقاطع، علاقة الاستدارة). ثم كشفتُ عن العلاقة النَّصية بين المقْطَع والفصل، فقَسَّمْتُها إلى قسمَيْن متجانسَيْن هما: (الامتداد والارتداد)، وفي آخر هذا الفصل، تناولتُ العَلاقَات النَّصِّيَّة بين المقْطَع والدَّلالة الكُلِّيَّة، فقُمْتُ بتصنيفِ الدَّلالة الكُلِّيَّة بحسب ما ظهر من كُتُب النَّقْد والأدب، إلى صورتَيْن:

الصورة الأولى: علاقة المقْطَع بالمقصد، واشتمل على قسمين هما: المقاصد الجماعيَّة، والمقاصد الفرديَّة.

والصورة الثانية: علاقة المقْطَع بالأَغْراض، وقد اندرجتْ تحته مجموعة من الأَغْراض الشّعريَّة، مُرَتَّبةً بحسب أعداد نصوصها في الدِّيوان، فبدأتُ بالفخر والحماسة، ثم الرثاء، ثم الغزل، وبعده الهجاء، ثم العتاب، والوصف، والمديح.

وفي خاتمةِ الرّسالة رَصَدْتُ أبرز النّتائج التي توصل إليها البحثُ، والتوصيات العامّة التي خرج بها.

وفي الختامِ أَشْكُر اللهَ العظيم القدير الكريمَ الذي منَحَني من العَوْن والصِّحة والعزيمة ما أتْمَمْتُ به هذا البحث، وأخْرَجتُه في هذه الحلَّة. و أستفتحُ شُكر الخلقِ بوالديَّ العزيزيْن اللذين قَاسَمَاني عناء البدايَات لِيَمْنَحَاني لذة النّهَايَة، فعَلَيْهما رحمةُ الله ما شَرَقتْ شَمسٌ و مَا غَرَبتْ. ثم لا يفوتني أن أشكرَ كلَّ يدٍ ساندت المسير وأعانتْ بقليلٍ أو كثير، فأتوجَّه بالشكر الجزيل لسعادة الدكتور: إبراهيم بن محمد الكوفحي، على متابعة رسالتي من أولها إلى منتهاها، وما أحاطني به من الثِّقَة الكبيرة، وما أمدَّني به من التأييد والتسديد، ورعايته للبحث والإشراف عليه، فجزاه الله عنِّي خير الجزاء.

ثم أشكر مناقِشَي رسالتي على ما سيمنحانها مِن آراء تُقوِّم المُعْوَجَّ، وتُصلح المائِلَ، فجزاهما الله خيْرَ الجزاء، وأجزل لهما الخيرَ والعطاء سلفًا.

وأكيل بلا كيل منتهى الشكر الجزيل لسعادة الدُّكتور عبد الله العضيبي، الذي أنار لي الطريق إلى هذا الموضوع، وأرشدني فأحسن إرشادي، ووحَّد مفترق السُّبُل أمامي، وآزر إتمام خطَّتِي، فجزاه الله خيرًا، وأجْزَل له العَطَاء. وشُكري لسعادة الدُّكتورة/ مريم القحطاني شُكر التلميذ وتقدير الممتن، على عطاء بلا ضنٍّ، فلِقاؤُها منحة، وجوابُها فُسحة، وسماعها كَشْفٌ، فجزاها اللهُ خير الجزاء، وبارك في عِلْمِها.

كما أشكر جامعتي جامعة أم القرى، وأساتذتي وأستاذاتي، و كليَّة اللغة العَرَبيَّة، و أخصُّ قسم الأدب بوافر الامتنان، ثمَّ قسم الدِّراسَات العليا العربية على ما غَمَرُوني به مِن احتواءٍ وانتماءٍ مُساندٍ، وتشجيعٍ وثِقَةٍ عالِيَةٍ.

وأخيرًا، أشْكُر كلَّ مَنْ أسرج ليل البحث معي، وآزَرَني وكانتْ له اليد الطولَى في دَعْمِي، ومُتابعة سَيْري، ومُؤازَرَة قواي؛ فأشكر عائلتي الموقرة وعلى رأسهم إخوتي وأخواتي، فحَفِظَهُم اللهُ وأنار دُروبَهُمْ و شكرَ سعيَهم، ثمَّ صديقاتي اللاتي لم يألِنَ جُهدًا في مساندتي، لا سيمَّا صديقات العمل اللاتي قاسَمْنني جهده، وأفضن عليَّ الكثير.

وختامًا، إنْ كان في هذا البحثِ من الصَّواب فهو مِن الله، وذلك فَضْلُه يُؤتِيه مَنْ يَشاء، وإن كان فيه مِن الزلل والخطأ فمِن نَفْسي والشيطان، واللهُ يعلم أنِّي ما ادَّخَرْتُ جُهدًا ولا

صعَّبْتُ في سبيله أمْرًا، فحَسْبِي أنِّي بذلْتُ ما اطْمَأْنَنْتُ إليه، وبلغتُ ما سَعَيْتُ إليه، وما توفيقي إلاَّ بالله، والحمدُ لله ربِّ العالمين.

الفصل الأول:

(المقْطَع الشِّعْرِيّ)
بينَ القُدَمَاء والمحْدَثين

وفيه ثلاثة مباحث:-

- المبحث الأول: (المقطع) عند القدماء.
- المبحث الثاني: (المقطع) عند المحْدَثِين.
- المبحث الثالث: (المقطع) في ديوان الهُذَليين.

مدخل:

إنَّ البحثَ عن المصطَلَحات المستَعْمَلَة في الدِّراسات البلاغيَّة والنَّقْدِيَّة يُعدُّ الأساسَ الذي تُبنَى عليه أفكارُها ومَحَاورُها، وتترتَّبُ عليه نتائجُها؛ لكَوْنها "أداة مِن أدوات التفكير، ووسيلةً مِن وَسائل التقدُّم العِلْمي والأدبي، وهو قبْلَ ذلك لُغةٌ مُشتَركة، بها يتمُّ التفاهمُ والتواصُل بين الناس عامَّة، أو على الأقل بين طبقةٍ أو فئة خاصَّةٍ في مجال مُحدَّدٍ مِن مجالات المعرفة والحياة"(١). ومعاجمُ الكلمات - قديمُها وحديثُها - هي المَوْرِدُ الأول للبحث، لِيَتَسَنَّى للباحث تتبُّع حركة الكلمات الانتقاليَّة من حيِّزِ الكلمة التعبيريَّة إلى حيِّزِ الاصطلاح النَّقْدِيِّ والبلاغيِّ.

ولقد تَجَلَّتْ عِنايةُ الدارسينَ بمُصطلحاتِ العلوم والفُنُون، فبَلَغُوا فيها غايةً في النُّضج والدِّقَّة؛ لأنَّ كُلَّ تطوُّرٍ في علم من العلوم لا بُدَّ أن يُواكِبَه تطوُّرٌ في مُصطلحاته؛ نقْلاً واستنباطًا(٢)، فإنَّ "مفاتيحَ العُلوم مُصطلحاتُها، ومُصطلحاتِ العلوم ثمارُها القصوى، فهي مجمع حقائقها المعرفية، وعُنوانُ ما به يتميَّز كلُّ واحد منه عما سواه، وليس مِن مسلكٍ يتوَسَّل به الإنسانُ إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحيَّة، حتى لكأنَّها تَقُوم مِن كلِّ علم مقام جهاز مِن الدوالِّ ليستْ مدلولاته إلا محاورَ العلمِ ذاته، ومضامين قدره مِن يقين المعارف وحقيق الأقوال"(٣)، وقد حظِيَتْ عُلُوم اللغة العربيَّة بحركةٍ اصطلاحيةٍ واسعةٍ وعميقة في أبحاثٍ وكتبٍ غيرِ قليلٍ من المهتمين بالوَضْع والاصطلاح الأدبي والنَّقْدِي والبلاغي.

فإماطةُ اللثام عن المصطَلَح أمرٌ مُهم؛ لتذليل لغة التفاهُم بين أهل العلم؛ فهي لغتها التَّواصُليَّة، ومجمع حقائقها المعرفية.

---

(١) المصْطَلَح النَّقدي في نقد الشِّعر، دراسة لُغَوِيَّة تاريخيَّة، إدريس الناقوري، عام ١٩٨٤م، ط٢، (ص: ٧).

(٢) ينظر: المصْطَلَح البلاغي في معاهد التَّنصيص على شواهد التَّلخيص، لعبد الرحيم العباسي (ت٩٦٣هـ)، محمد الخلايلة، عام٢٠٠٦م، ط١، (ص: ٢٠).

(٣) قاموس اللِّسانيَّات، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، عام١٩٨٤م، (ص: ١١).

ومِن بين المصْطلحات التي كان لها نصيبٌ مِن التطَــوُّر الــدَّلاليِّ، وتنــامي الــذاكرة الاصطلاحية، والتوَسُّع في الخلفية الدلالية والتــاريخ الاســتِعمالي: مصــطلح (المقطــع)، فقد وَرَد هذا المصطلحُ في كُتُــب الدارســين مــن القــدماء والمحْــدَثِينَ؛ بحلــل عِــدَّة، ودلالاتٍ مُتباينة، ومَعــانٍ وافــرةٍ، تصــبُّ في بَحْــر الخطــاب بشَــكْلَيْهِ - السَّــرْدي والشِّعري - ويلازمها جامعٌ يجمع شَعْثَها، ويُوَفِّق مفترقهــا؛ فكــان مــن الضــروري أن نبحثَ عن معانيه في المعاجم القديمة والحديثة.

فقد وردتْ كلمة (المقطع) في المعاجِم القديمة، بمعــنى: مُنْقَطَــع الشــيء وآخــره، فمَقْطَع الشيء ومُنقَطَعه حيث ينقطِعُ، فشرابٌ لذيــذُ المقْطَــع يعــني: الآخــر والخاتمــة وهُو مجازٌ، ومقاطعُ الأشياء مآخيرها، ومواضعُ الوُقُوف فيها[1]، وهــذه المعــاني تصــفُ لنا ماهية (المقطع)، فهو آخر الشيء، وغايته القصوى الــتي تُحَــدِّد رســالته، وتُوَضِّــح مقتضاه.

أمَّا دَلالتُه على آخِرِ القصيدة فقد ذكر التــهانوي (ت ١١٥٨هــــ) أنَّ "الشُّــعراء يُطلِقُونَه على بيتٍ يكون في آخر الأشــعار، بــه يُقطَــع ويُختــتَم"[2]، وقــد بــيّن أنَّ المقصودَ (بالمقطع) هو: البيت الأخير؛ حيثُ يعتبر تعريفَه مِــن أوْفَــى وأدَقِّ التعريفــات بالمعنى المراد، وبيانًا لموضع القطع من القصيدة، الذي يكون دائمًا في البيت الأخير.

كما تعَدَّدَتْ دلالاتُ كلمة (المقطع) في المعــاجم اللغويــة الحديثــة؛ فــدلَّتْ عنــد

---

(١) يُنظر: المخَصَّص، علي بن إسماعيل النَّحْوي اللُّغَوي الأَنْدَلُسِي، المعروف بابن سِيدهْ المرسي، المطبعة الكبرى الأميريَّة، عام١٣٢٠هــ، ط١، السفر١٣، (ص: ٣١)، وأساس البلاغة، جار الله الزمَخْشَرِي، تحقيق: مزيد نعيم وشوقي المعري، مكتبة لبنان، عام ١٩٩٨م، ط١، ص ٦٧١، ولسان العرب، ابن مَنْظُور، اعْتَنَى به: الأمين محمد عبد الوهاب، ومحمد صادق العُبَيْدي، دار إحياء التراث الإسلامي، بيروت - لبنان، عام ١٤١٩ - ١٩٩٩م، ط٣، (ص: ٢٢٢)، مادة (ق ط ع)، والقاموس المحيط، مجد الدين محمد يعقوب الفيروز آبادي (ت ٨١٧ هــ)، تحقيق: مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي، طبعة فنيَّة مُنَقَّحَة ومُفَهْرَسة ١٤٢٦ هــ - ٢٠٠٥م، فصل القاف باب العين، (٣/ ٦٨).

(٢) كَشَّاف اصطلاحات العُلُوم والفنون، محمَّد بن علي التهانوي، تقديم وإشراف ومراجعة: رفيق العجم، تحقيق: علي دحروج، (ص: ١٦٣١).

المحْدَثِينَ على الفقرة من الشِّعر، وعلى عددٍ مــن الأبيــات مُتقاربــةِ المعــاني والأفكــار، كما أنَّها احتَفَظَتْ بــبعض المعــاني الســابقة؛ كصَــوْت الحــرف، وفصــل الكــلام، ومَواضع الوقوف، ودلَّت على الخاتمة في كلِّ شــيءٍ، ونهايــة القصــيدة، وآخِــر بيــتٍ فيها؛ حيث ينقطعُ الإنشادُ[1]، ودلالتُها على البيت الأخير من القصيدة هــو مــا يَعْنينــا مِن معانيها في هذا المضمار.

فإنَّ دلالة (المقطع) عند المحْدَثِين، تعني: (جُــزْءًا مــن القصــيدة)، وهــذا الجُــزْءُ لا يُحَدَّدُ بعدد الأبيات (كالمقَطَّعَة)، ولا بالموضع (كالفصــل)، بــل هــو جُــزْءٌ مفتــوحُ الدلالة ما دامَ خارجًا عن مبدأ القصيدة ومُنتــهاها، كمــا احــتَفَظَ بمَعانِيــه في المعــاجم القديمة كدَلالتِه على مَواضِع الوُقُوف في الكــلام، وهــذا المعــنى يُوافِــق فيــه القُــدماءُ المعاصِرين، إلاَّ أنَّ اختِصاصَهُ بالبيتَ الأخير في المعــاجم كــان قليــلَ العنايــة بالنِّســبة للدَّلالات الأخرى التي حَمَلَتْها الكلِمَةُ؛ فإنَّ دلالة (المقطــع) في المعــاجم الحديثــة علــى البيت الأخير من القصيدة بَدَتْ شَحِيحةً مُقارَنةً بدَلالاتِه الأخرى الناتجــة عــن التوَسُّــع التداوُلِيِّ للكلمة نفسها، بخِلاف المعنى الاصطلاحي، ثُمَّ إنَّ هنــاك مــا تَجْــدُر الإشــارةُ إليه وهو: أنَّ معنى كلمة (المقطع) في المعاجم الحديثة بَدَا مُتَطَوِّرًا حــين تنامَــتْ دلالتــه واتَّسَعَتْ، فالمقطعُ – لُغَويًّا – تَمَسَّكَ بجَوْهر المعاني المجَرَّدَة السابقة.

ويَتَّضِح من هذا العَرْضِ لمعاني كلمة (المقطــع) – في المعــاجم القديمــة والحديثــة – اتِّصالُها بالمصطلح النقديِّ البلاغي اتِّصالاً مباشرًا؛ وذلك بدَلالاتٍ مُتَعَدِّدةٍ:

أولها: مادَّة المصْــطَلح، وهــي: (القَطْــعُ)، الــذي يعــني الانقِطــاع والانفِصــال والانتهاء، وثانيها: مُلازمته لمعنى (الجزئيَّة)، فــالمقْطَع في كــلِّ أحوالِــه لا يَخْلُــو مِــن معنى الجُزء الذي لا ينْفَصِل عــن كُلِّياتــه والانتمــاء إلى أصــوله، وبالنســبة لأبيــات القصيدة فهو جُزْءٌ من القصيدة مُرتَبِطٌ بما تَقَدَّمَه من أبيات.

---

(١) يُنظَر: القاموس المحيط، (ص: ٧٥٢ – ٧٥٣)، والمعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، عام ١٩٨٤م، ط٢، (ص: ٢٦١)، والمعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية – جمهورية مصر العربية، عام١٤٢٥ هـــ – ٢٠٠٤م، ط٤، (ص: ٧٤٦).

وكذلك: معنى (التأخُّر)، الذي يتَّخِذ النِّهايات مَكَانًا له دُون الأوائِل.

وأخيرًا: معنى (التَّغْيير)، الذي يدُلُّ على انقِطاع الحال بِغَيْرِه مع تمام الأوَّل، و التوقُّف والسُّكون بعد الحرَكة، وهذه المعاني بِعَيْنِها هي الجامِعَة بين المعْنَى اللُّغَوي المعْجَمِي والاصْطِلاحي.

المبحث الأَول:

(المقطع) عند القدماء

حظِيت الأوائل والأواخِر باهتِمامِ الذائقة العرَبيَّـة في معظـمِ الأمـور و أكثـرِ الآراء، فنجدهم يحفَظونَ السبقَ كما يحفظون الختام، وفي تسـليط الضـوء علـى الختـام نجد أنّ العرب قد أَوْلَتِ خَواتيمَ الأشياء أهمِّيَّةً كُـبرى، وأدركَـتْ فيهـا مزيَّـةً يفتقـرُ إليها غيرُها مِن أجزاء الشَّيء ذاتِـه، إذ تَنَبَّـه القُـدماءُ للنهايـات؛ لإدراكِهـمُ العميـق لِلحْظِيَّة ابتِداء اللذَّة وانْقِضائِها، فاستِمراريَّةُ اللـذَّةِ داخـلَ الشـعور لا تُشَـكِّل بـؤرةً شُعوريَّةً، أو مَطْمَحًا رَغْبَويًّا.

فإنَّ النِّهايةُ تعدُّ مَناط الحكم والقياس، ولحظة التذَوُّق و اكتمال المعنى والشُّعور؛ لهذا قال النبيُّ – عليه الصَّلاةُ والسلام –: ((مِلاكُ العَمَلِ خوَاتِمه))(١)، وقال في حديثٍ آخـر: ((إنما الأعمالُ بخواتيمها؛ كالوِعَاءِ إذا طابَ أَعْلاهُ طابَ أَسْفَلُه، وإذا خَبُثَ أعْلاهُ خَبُـثَ أسْفَلُه))(٢). كما يُعَدُّ تأطيرُهم للإبداع في حلقةِ المبتدأ والمنتهَى مِن صُوَر إدراكِهم لأهميتها ومكانتها، كما قيل: (بدأَتِ الكتابةُ بعبد الحميد، وخُتِمَتْ بابن العَمِيد)(٣)، فهم يعـدُّون

---

(١) "أخرجه أبو نعيم في: "حلية الأولياء وطبقات الأصفياء" من كلام ابن مسعود (١٣٨/١)؛ لأبي نعيم أحمد بن عبد الله بن أحمد بن إسحاق بن موسى بن مهران الأصبهاني، (ت ٤٣٠هـ)، ط السعادة ١٣٩٤هـ – ١٩٧٤م.

والشِّهابُ القُضاعي – محمد بن سلامة بن جعفر القُضاعي – في مسنده (٥٨/١)، رقم (٣٨)، تحقيق حمدي بن عبد المجيد السلفي، عام ١٤٠٧ هـ – ١٩٨٦م، ط٢).

والدَّيْلَمي – أبو شجاع شِيرَوَيْهِ بن شَهْرَدَارَ الدَّيْلَمِي – في "الفردوس بمأثور الخطاب" (١٥٧/٤) رقم (٦٤٩٠)، تحقيق: السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية – بيروت، عام ١٤٠٦ هـ – ١٩٨٦م، ط١)، وضعَّفَه الألبانيُّ في "ضعيف الجامع الصغير وزيادته" (١٧٧/١) رقم (١٢٣٩)، ضعيف الجامع الصغير وزيادته؛ لأبي عبد الرحمن محمد ناصر الدين الألباني (ت ١٤٢٠هـ)، أشرف على طبْعِه: زهير الشاويش، نشر: المكتب الإسلامي.

(٢) أخرَجَهُ الإمامُ أحْمَدُ – أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل بن هلال بن أسد الشيباني (ت ٢٤١هـ) – في مسنده (٦٦/٢٨)، رقم (١٦٨٥٣)، وقال محققه: إسناده حَسَن، تحقيق: شعيب الأرناؤوط وعادل مرشد، وآخرين، إشراف د/ عبد الله بن عبد المحسن التركي، نشر: مؤسسة الرسالة، ط الأولى، ١٤٢١ هـ – ٢٠٠١ م.

وأخْرَجَهُ ابنُ حِبَّان – محمد بن حبَّان بن أحمد أبو حاتم التَّمِيمِي – في صحيحه (٥١/٢)، رقم (٣٣٩)، صحيح ابن حبَّان، بترتيب ابن بُلْبَان الفارسي، مؤسسة – بيروت، ط٢، عام ١٤١٤ هـ – ١٩٩٣م، تحقيق: شُعَيْب الأرناؤوط، كتاب (البر والإحسان)، باب (ما جاء في الطاعات وثوابها).

(٣) هو عبد الحميد بن يحيى بن سعد مولى بني عامر بن لؤي بن غالب – (ت ١٣٢ هـ /٧٥٠ م) – الكاتب البليغ =

"الخاتِمة في كلِّ شيءٍ هي العمدة في محاسنِه والغاية في كماله"[1]، فالخِتامُ-إذن- مَطْلَبٌ يُشْعِر بانقضاء اللذة، وحُصُولِ المتْعة، وتمام الفائدة واكتِمال الرسالة.

أولاً: (المقطع) في المصادر القديمة:

لقد نَظَر الدَّارسُونَ القدماءُ (للمقطع) باعتِباره خاتمة القصيدة، والمخْرَج منها بالكليَّة؛ فهو جُزْءٌ من القصيدة، لا تكتمل إلاَّ به، فاستَعْمَلُوه دالاًّ عليها، إلاَّ أنَّ اصْطِلاحَهُم لم يَكُنْ بالتواضُع والاتِّفاق، فدَلالَتُه على خاتمة القصيدة كانتْ صُورةً مِن صُوَرِ اسْتِعْمالاتِه عنْدَهم، حيثُ وَجَدْنَاهُ في مُصنَّفاتِهم مُتَعَدِّد الدلالات؛ فاسْتَعْمَلُوه صرفيًّا ليدلَّ على معانٍ تتعلَّق بمادَّةِ الصَّوْتِ، وموسيقيًّا ليَدُلَّ على القافيةِ التي هي مَقْطَعُ البيت، أو يدلُّ التفعيلة الأخيرة منه، وبلاغيًّا حيثُ قَصَدُوا به أواخِرَ الجُمَل المسجوعة، وخواتيم القصائد.

وفيما يلي عَرْضٌ للتداوُل الاصطلاحيِّ القديم للمقطع في مَواضِعِه المخْتَلِفة:

فمِنَ القُدماء مَن استَعْمَلَهُ للدَّلالةِ على (الصَّوت، أو الحرف)؛ فالصَّوْتُ عندهم: "عَرَضٌ يخرج مع النفَس مُستطيلاً مُتَّصلاً، حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تُثْنيه عن امتدادِه واستطالته، فيُسَمَّى المقْطَع أينما عرَضَ له: حرفًا، وتختلف أجراس الحروف بحسب

=

المشهور؛ وبه يضرب المثل في البلاغة، حتى قيل: فُتِحَتِ الرسائلُ بعبد الحميد، وخُتِمَتْ بابن العميد... وكان أولاً مُعلم صبيةٍ يتنقل في البلدان، وعنه أخذ المترسلون، ولطريقته لزموا، ولآثاره اقتفوا، وهو الذي سهل سبيل البلاغة في الترسل، ومجموع رسائله مقدار ألف ورقة، وهو أول من أطال الرسائل واستعمل التحميدات في فصول الكتب، وَكَانَ الْمَنْصُور كثيرا مَا يَقُول بعد إفضاء الْأَمر إِلَيْهِم غلبنا بَنو مَرْوَان بِثَلَاثَة أَشْيَاء بالحجاج وَعبد الحميد الْكَاتِب وبالمؤذن البعلبكي؛ يُنْظَر: (وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خِلِّكَان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر - بيروت، (٣/ ٢٢٨).

(١) الطِّراز المتضمِّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإِعْجَاز، يَحْيَى بن حمزة العلَوي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، عام ٢٠٠٢ م، ط١، (٣/ ١٨٣).

اختلاف مَقاطِعِها"(١)، ومنَ الواضحِ أنَّه أُريدَ بالمقطع هنا: مكان منقَطع الصوت؛ بمعنى: منطقة انقطاع النفس، واكتِمالِ التصويت، التي هي حدُّ الحرف ومَقْطَعه، فالصَّوتُ امتِدادٌ صائتٌ لا يقطعُه إلاَّ المقْطَع الذي يُفَصِّل الحُرُوفَ، ويُقَطِّع الصَّوت إلى وحداتٍ، و"الأصوات عادةً تَتَجَمَّع في وحدات، تكون تلك الوحدات أكبرَ مِن الأصوات بالضرورة؛ لأنَّها أطول مسافةً صوتيَّةً، فتُشَكَّل في أكثر مِن صوت وحدة صوتيَّة مُعَيَّنة، وأهم هذه الوحدات هو: المقْطَع الذي تذَوَّقَه ابن جني، فرأى فيه ما يُثني الكلامَ عن استطالتِه وامتداده تارةً، وما تحِسُّ به صدًى عند تغيُّر الحرف غير الصَّدى الأول تارةً أخرى"(٢)، ووافَق ابنُ سِنان الخَفَاجي (ت ٤٦٦ هـ) ابنَ جِنِّي (ت ٣٢٢ هـ) في دلالة المقْطَع على مُنقطع الصوت، فالصَّوتُ عنده: امتدادٌ صائتٌ لا يقطعه إلاَّ موضع القطع الحرفيِّ(٣)، وهذا يُقرِّب مُصطلح (المقطع) عند الصَّوتيِّين مِن دَلالة مُصْطَلَح (المخْرَج) في علم التَّجويد الذي يُعرَّفُ بأنَّه: اسمٌ لِمَوْضِع خروج الحرف وتمييزه عن غيره... ومخارجُ الحروف بمثابة الموازين التي تُعرَف بها مقاديرُها، فتَتَميَّز عن بعضها(٤).

كما استَعْمَلَ القُدماءُ مُصطَلَح (المقطع) للتعبير عن جُزءٍ أُفُقيٍّ مِن بناء البيت الشعري، وهو (القافية)، التي تقعُ في آخر البيت، وتُشَكِّل اللبنة الموسيقيَّة المكَرَّرة في القصيدة، أو التفعيلة الأخيرة من الشطرين، والتي تُمَثِّل الجزءَ المهمَّ من مُوسيقا البيت؛ فقد رأى ابن جِنِّي (ت ٣٢٢هـ) أنَّ المقاطع - بالجمع - تنعي القوافي والأسجاع، وهذا إفصاحٌ عن دلالة (المقاطع) عندهم على القافية، فقد ذَكَرَ أنَّه مُرادفٌ للقوافي في الشعر؛ لأنَّها مقطع البيت، وليست مقطع القصيدة، وكذلك الأسجاع في نهاية الجُمَل في النَّثْر(٥)، وعلى هذا الاعتِبار فالقصيدةُ لا تشتمل على مقْطعٍ واحدٍ؛ ففي كل بيتٍ مقطعٌ، ومقاطعُ القصيدة أواخرُ أبياتها،

---

(١) سر صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان ابن جِنِّي، تحقيق: حسن الهنداوي،، دار القلم - دمشق، عام ١٩٨٥ م، ط١، (١/ ٦).

(٢) الصوت اللُّغوي في القرآن، محمد حسين الصغير، دار المؤرخ العربي، عام٢٠٠٠، ط١، (ص: ٦٣).

(٣) سر الفصاحة، أبو محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي ٤٦٦ هـ، دار الكتب العلميَّة، ط١، (ص: ٢٢).

(٤) يُنظر: غاية المريد في علم التَّجويد، للشيخ/ عطيَّة قابل نصر، ط٧، (ص: ١٢٤)، بتصرُّف.

(٥) يُنظر: الخصائص، أبو الفتح عثمان ابن جنِّي، دار الكتب المصرية، تحقيق: محمد علي النجار، (ص:٢٤).

فيَتَّضِح أنَّه قَصَد بالمقاطع – في حالة الجمع : أواخِرَ الأبيات بمعنى القَوافي؛ لأنَّ القصـــيدةَ لا تحتملُ أكثر مِن مقطعٍ إذا عبَّرْنا به عن البيت الأخير، ولكنَّها تحتَمِلُها إذا عبَّرنـــا بـــه عـــن القوافي؛ لتعدُّدها في القصيدة الواحدة، وقد عبَّر – أي: المقْطَع – عن ذلك عند قُدامةَ بـــنِ جعفر (ت ٣٢٧هـــ) في قوله: "فأمَّا مِن جهة ما هي قافية، فليس ذلك ذاتًا يجب لـــها أن يكونَ لـــها به ائتلاف مع شيءٍ آخر، إذْ كانتْ هذه اللفظةُ إنما قيل فيها: إنها قافية؛ مِـــن أجل أنَّها مَقْطَع البيت وآخره، وليس أنها مقطع ذاتيٌّ لـــها، وإنما هو شيء عرَض لها؛ بسبب أنه لم يوجدْ بعدها لفظٌ من البيت غيرها، وليس الترتيب، وألاَّ يوجد للشيء تالٍ يتْلُوه، ذاتًا قائمة فيه، فهذا هو السبب في أن لم يكنْ للقافية من جهة ما هي قافية تأليف مع غيرها"(١)، فالمقْطَع هنا دلَّ على القافية؛ لكَوْنها آخر البيت ومقطعه؛ أي: حيث ينقَطِع، بمعنى ينتـــهي، كما ذكر في موضعٍ آخر أنَّ على القافية أنْ تكونَ "عذْبَةَ الحَرْف، سَلِسَـــة المخـــرج، وأن يقصد لتصير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتـــها"(٢)، فـــالمقطعُ عنده يشمل الدَّلالة على آخر المصراع بمعنى نهاية الشطر، إلاَّ أنَّ بعضَ مَن خلفوه تنـــاوَلُوا مصطلح (المقطع) بمعنى: ترتيب كلمات البيت، ورَصْفها على شكلٍ يَلِيقُ بلا تعقيدٍ وإخلال بالمعنى، حتى يحصلَ للشاعر حُسنُ السَّبْك وَجَوْدَة الأداء(٣).

ويُعَبِّر ابن رَشِيقٍ (ت ٤٥٦ هـــ) – في باب (المطالع والمقاطع) – عن عَلاقة المصطلح بأواخِرِ الأبيات، واستِحالة دلالته على آخر القصيدة، فيُخرِجُ المصْطَلَحَ مِن دائرة دَلالته على البيت الأخير إلى الدَّلالة على القافية بالأدلَّةِ التي رآها مُناسِبَةً؛ لإقناع المتَلَقِّي أنَّ المقاطع غير النِّهاية، وذَكَر أنَّ دلالة (المقاطع) – بالجمع – تنْخَرِطُ في دِلالتَيْن هما: (القوافي والفصول)، وقَدَّمَ دليلاً عقْلِيًّا يُثْبِتُ ذلك في قَوْله: "اختَلَفَ أهلُ المعرفة في المقـــاطع والمطـــالع: فقـــال

(١) نقد الشعر، أبو الفرَج قُدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان، (ص: ٧٠).

(٢) السابق، (ص: ٣٦).

(٣) يُنظر: العقد الفريد، ابن عبد ربِّه، المتوَفَّى عام ٣٢٨ هـــ، بتحقيق: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، لبنان – بيروت، (٦/ ٣٨٣).

بعضُهم: هي الفُصول والوُصُول بِعَيْنِها، فالمقاطع: أواخر الفصول، والمطالع: أوائل الوصول، وهذا القول هو الظاهر من فحوى الكلام... وقال غيرهم: المقاطع: منقطع الأبيات، وهي القوافي، والمطالع: أوائل الأبيات"[١]، وقال - أيضًا -: إنَّ "من الناس من يزْعُم أن المطْلِعَ والمقْطَع أول القصيدة وآخرها، وليس ذلك بشيءٍ؛ لأنَّا نَجِد في كلام جَهَابِذَة النُّقَّاد إذا وصفوا قصيدةً قالوا: حسَنة المقاطِع، جيِّدة المطالِع، ولا يقولون: المقْطَع والمطلع، وفي هذا دليلٌ واضح؛ لأنَّ القصيدة إنما لَهَا أَوَّلٌ واحد، وآخر واحد، ولا يكون لها أوائلُ وأواخرُ، إلاَّ على ما قدمت مِن ذكر الأبيات و الأقسمة وانتهائِها.

وسألتُ الشيخ أبا عبد الله محمد بن إبراهيم بن السمين عن هذا، فقال: المقاطعُ أواخر الأبيات، والمطالع أوائِلُها، قال: ومعنى قولِهِمْ: حسن المقاطع، جيد المطالع، أن يكونَ مقْطَعُ البيت وهو القافية متمكنًا غير قلق، ولا متعلق بغيره، فهذا هو حسنه، والمطلعُ وهو أول البيت جَوْدته أن يكونَ دالاًّ على ما بعده كالتصدير وما شاكله"[٢]، فهو ينفي أن يكونَ للقصيدة مَطلعٌ واحدٌ، ومقطع واحدٌ؛ لأنَّ تصَوُّرَه للمقاطع مُؤَسَّس على التكرار، فمفتتح القصيدة لا يتكرر ولا مقطعها، لذلك نَفَى أن تكونَ هناك أيُّ علاقةٍ بين كلمة المقْطَع وخاتمة القصيدة، إلاَّ أنَّ المقْطَع عنده احْتَفَظَ بآخريَّته وجزئيته وانتمائه، ولكنَّه بصيغة الجمع و جَعَله مُكَرَّرًا في كل بيت؛ لأنه لا يَتَكَرَّر في القصيدة إلا قوافيها، وبعد كلِّ غرَضٍ ينتقل منه إلى غيره، فالقطعُ-عنده-يعني القافية في الشعر، أو أبيات التَّخلُّص التي تقطع الغرضين. كما أنّه لا يَتَكَرَّر في النثر ذي الجمل المسجوعة إلاَّ فواصِلُها التي عبَّر عنها بالمقاطع.

وتأتي إشارةُ الحُصَري (ت ٤٥٣ هـ) في تعريفه للشِّعر في قولِه: "الشِّعرُ ما كان سَهلَ المطالع، فَصْل المقاطِع، فَحْل المديح، جَزْل الافتِخار، شجيَّ النسيب، فكِه الغزل، سائر المثَل، سليم الزلَل، عديم الخلَل، رائع الهِجاء، موجب المعْذِرة"[٣] - لِتُؤَكِّد أنَّ المقاطع تدلُّ على

---

(١) العُمدة في محاسن الشِّعر وآدابه، لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت ٤٦٣ هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، نشر: دار الجيل، ط الخامسة، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م، (١/٢١٥).

(٢) السابق، (١/٢١٦).

(٣) زهر الآداب وثمر الألباب، أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحُصري، قدَّم له وضبَطه وشرحه ووضع فهارسه: صلاح =

القوافي؛ وذلك لِوُرُودِها بصيغة الجمع.

كما دَرَج بعضُ القُدماء على استعمال (المقطع)؛ للدَّلالة على آخر الجُمَل والكلمات الأواخر، فهذا ابن الأثير (ت ٦٣٠ هـ) عند عرْضِه لقوله تعالى: ﴿وَالَّذِينَ يُحَاجُّونَ فِي اللَّهِ مِنْ بَعْدِ مَا اسْتُجِيبَ لَهُ حُجَّتُهُمْ دَاحِضَةٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ وَعَلَيْهِمْ غَضَبٌ وَلَهُمْ عَذَابٌ **شَدِيدٌ** ۞ اللَّهُ الَّذِي أَنْزَلَ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ وَالْمِيزَانَ وَمَا يُدْرِيكَ لَعَلَّ السَّاعَةَ **قَرِيبٌ** ۞ يَسْتَعْجِلُ بِهَا الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِهَا وَالَّذِينَ آمَنُوا مُشْفِقُونَ مِنْهَا وَيَعْلَمُونَ أَنَّهَا الْحَقُّ أَلَا إِنَّ الَّذِينَ يُمَارُونَ فِي السَّاعَةِ لَفِي ضَلَالٍ **بَعِيدٍ** ۞ اللَّهُ لَطِيفٌ بِعِبَادِهِ يَرْزُقُ مَنْ يَشَاءُ وَهُوَ الْقَوِيُّ الْعَزِيزُ ۞ مَنْ كَانَ يُرِيدُ حَرْثَ الْآخِرَةِ نَزِدْ لَهُ فِي حَرْثِهِ وَمَنْ كَانَ يُرِيدُ حَرْثَ الدُّنْيَا نُؤْتِهِ مِنْهَا وَمَا لَهُ فِي الْآخِرَةِ مِنْ **نَصِيبٍ** ۞ أَمْ لَهُمْ شُرَكَاءُ شَرَعُوا لَهُمْ مِنَ الدِّينِ مَا لَمْ يَأْذَنْ بِهِ اللَّهُ وَلَوْلَا كَلِمَةُ الْفَصْلِ لَقُضِيَ بَيْنَهُمْ وَإِنَّ الظَّالِمِينَ لَهُمْ عَذَابٌ **أَلِيمٌ** ۞ تَرَى الظَّالِمِينَ مُشْفِقِينَ مِمَّا كَسَبُوا وَهُوَ وَاقِعٌ بِهِمْ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فِي رَوْضَاتِ الْجَنَّاتِ لَهُمْ مَا يَشَاءُونَ عِنْدَ رَبِّهِمْ ذَلِكَ هُوَ الْفَضْلُ **الْكَبِيرُ**﴾(١) - يقول: "فإنَّ (شَدِيدٍ)، و(قَرِيبٍ)، و(بَعِيدٍ)، و(عَزِيزٍ)، و(نَصِيبٍ)، و(أَلِيمٍ)، و(كَبِيرٍ)، كلُّ ذلك على وزن (فَعِيل)، وإنِ اخْتَلَف حروف المقاطع التي هي فواصلها"(٢)، فالفاصلةُ مقطعٌ؛ وذلك لأنَّها آخر الكلمة المسجوعة، و قد ذكر ابن أبي الإصبع (ت ٦٣٠هـ) أنّه "ورُبَّما اشْتَدَّ عيبُ كلمة المقطع؛ رغبةً في السجع، فجاءتْ نافرةً مِن أخواتها، قلقةً في مكانها، بل اصْرِفْ كلَّ النظَر إلى تجويد الألفاظ، وصِحَّة المعاني، واجْتَهِدْ في تقويم المباني"(٣)، فقد أضيفَ "المقطع" للكلمة؛ ليتم به معنى الإشارة إلى الكلمات الأواخر في الجمل القصار، و معنى ذلك أنّه يستعمل كلمة "المقطع" للدِلالةِ على الكلمات

=

الدين الهواري، المكتبة العصريَّة، عام٢٠٠١م، ط١، (٣/ ٦٢).

(١) سورة الشورى، (آية: ١٦-٢٢).

(٢) المَثَل السائر في أدَب الكاتب والشاعر، لضياء الدين ابن الأثير ٥٥٥ - ٦٣٠ هـ، حقَّقه وقدَّم له: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة، (ص: ٢٩٢).

(٣) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القران، أبو محمد زكي الدين بن عبد العظيم بن عبد الواحد، المعروف بـ"ابن أبي الإصبع"، تحقيق: حفني محمد شرف، القاهرة لجنة إحياء التراث الإسلامي، (ص: ٤١٥).

الواقعة في أوَاخِرِ الجُملُ المسجوعة.

ويَتَبَيَّن مما تقدَّمَ أنَّ القُدماء قد تناوَلوا كلمة (المقطع) بحسب حاجاتهم الاصطلاحيَّة، ورؤاهم اللغويّة، دون تقيُّدٍ، وكلُّ استعمالٍ من الاستعمالات السابقة لا تتوافَر فيه الدلالات المختصَّة (بالمقطع) في القصيدة، وهي دلالة (القطع، الجزئية، والتأخُّر، والانتماء، والتَّغيُّر)، التي تعتبر الصفات التي يختصُّ بها (المقطع)، ولا تصدقُ إلاَّ عليه، وتعدُّ تعريفًا جامعًا مانعًا، يُحَدد دلالته، وهي:

١. **دلالة القطع**: والتي تعني: الانْقِطاع، والفصل، والانتهاء، فالمقطع مَوْضِعُ انقطاع الإنشاد وتوقُّفه.

٢. **دَلالة الجزئيَّة**: فهو جزءٌ عَمُوديٌّ من النَّص الشعري.

٣. **دَلالة التأخُّر الكُلِّي**: فهو يقَعُ في آخر القصيدة، ولا يَقْبَلُ التَّكرار فيها.

٤. **دَلالة الانتماء**: يَتَحَقَّق انتماءُ المقْطَع للقصيدة بانتماء الأجزاء لكُلِّياتها، فلا يُمكنُ فصله عنها؛ لأنَّه مُتَمِّمٌ لمعانيها، ويُؤَدِّي رسالتها.

٥. **دَلالة التغيير**: تبدو صِفَة التغيير فيما يحدثه المقْطَع مِن تغييرٍ للحال من الإنشاد إلى الصمت، أو من التّغنّي إلى السُّكوت.

و هذا التّحديد لدلالة المقطع يُخرجُ دلالته على المقْطَع الصَّوتيِّ في الكلمة- سواء كان حرفًا أو حرفين – فهو هنا جُزْءٌ من بناء الكلمة المتكامِل، ينتمي لِمَا تُقَدِّمه، و يرتبط بالنص كأصغر وحدة، إلاَّ أنَّه يَفْتَقرُ لمعنى التأخُّر الكُلِّيِّ.

أمَّا دلالتُه الموسيقيَّة على القوافي فإنَّها تَفْتَقِر للدلالة على التّفرّد و التأخُّر العَمُوديِّ غير القابل للتَّكْرار؛ فالمقاطع تقَعُ آخر البيت وتَقْبَل التَّكرار على طول القصيدة[١]، و إنَّ المقطع بهذه الاستعمال لا يشير إلى البيتِ الأخير، بل يتكَرَّر في كلِّ أبيات القصيدة. وقد ذكروا عِنايتَه بآخِرِ كلمةٍ في الجملة - حيثُ مَوْضِعُ الفَواصِل - فهو إخراجٌ صريحٌ للمصطلح من إطاره الشِّعري إلى النثر.

---

(١) هناك اختلافٌ بين آخر كلمة وآخر تفعيلة؛ فالتفعيلةُ قد تأخُذُ حرفًا أو أكثر من الكلمة التي قبْلَها، أمَّا الكلمةُ الأخيرة فالمقصودُ بها: الكلمة الأخيرة من البيت في الشعر، أو من الجملة في النثر.

وخلاصة القول إنَّ هــذه الفَوْضــى الدلاليَّــة أَلَحَّــتْ علــى البحــثِ تخلــيص المصطلح، ومُحاوَلة تحديد أبعادِه، وتقْلِــيص اختِصاصــه بالقصــيدة، فآثَرْنــا اســتِعْمالَه بالإضافة؛ ليُصْبِحَ المصْطَلَحُ: (المقطع الشعري)، ونعني بــه: آخِــرَ جُملــة تامَّــةٍ شــعريَّة في عَمُود القصيدة العربيَّة، وهو جُزْءٌ منــها، وينتمــي دلاليًّــا إليهــا، ينقطــع عنــده الإنشادُ، ولا يَتَكَــرَّر في القصــيدة الواحــدة، وبــه يَتَغَيَّــر الحــالُ مــن الإنشــاد إلى السكوت، وذلك أمنًا لِلَّبْس الذي أَنْشَأَهُ التَّعَدُّد الاستعمالي للكلمة.

ثانيًا: (المقطع الشعريُّ) في التُّراث النَّقدي والبلاغي:

لعلَّه مِن الصعب أن نُخضِع النظريَّاتِ الشِّعْرِيَّة أو المقاييس النَّقدية في التراث البلاغيِّ والنَّقديِّ لتقنين اصطلاحيٍّ أو ضبط استعماليٍّ موحَّد؛ وذلك لأنَّ هذا الإخضاعَ القَسْري يتولَّد عنه بحثٌ محدَّد يفتقر للموضوعيَّة، وبالتالي لا يُعطينا صورةً كاملة ولا إشارةً وافية للإدراك المبكِّر، فينتُج عنه التنازُلُ عن جهودٍ كبيرة أحْدَثت تطوُّرًا ملموسًا في أيِّ مصطلح، فلا تُثمِر -حينها- الدِّراسة عن النَّتيجة المأمولة.

لذلك كان مِن الضروريِّ أن نرصدَ مرادفات (المقْطَع الشعريِّ) في المصادر البلاغية والنَّقدية القديمة؛ لنصلَ إلى آرائهم بما استعملوه مِن مُرادفات، فقد وَرَد المقْطَع الشعريُّ في كتُب القدماء بأكثرَ مِن صورة، منها (المقطع، أو المقاطع، القطع)، وكلها روافدُ تصبُّ في بحرٍ واحد، وغالبًا ما يُعطَف عليها كلمة (المطلع، أو المطالع) التي تدلُّ على النقيض منه.

فإنَّ مرادفاتِه في التراث النقديِّ والبلاغيِّ كثيرةٌ[1]؛ لأنَّ المقْطَع الشعريَّ من المصطلحات التي قضَتْ ردحًا كبيرًا من الزمن تُعاني اضطرابًا اصطلاحيًّا وفوضَى دَلاليَّة؛ ذلك لأنَّ المدلولَ واحد، والدوالَّ كثيرةٌ، وكلها لون مفرَد الغرضِ متفرِّد الدَّلالة، ولعلَّ مِن أبرز مرادفاته:

الانتهاء: يَعني الإبلاغ، وجمعه (انتهاءات)، وهو غاية الشيء وآخِره، وأقصى ما يُمكِن أن يَبلغَه[2]، يرِد الانتهاء غالبًا مع نَقيضه وهو الابتداء، وأشكال استعمال (الانتهاء) في مُصنَّفاتهم هي (الانتهاءات – والانتهاء – النهاية).

---

(١) ينظر: خاتمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، حسين عبد المعطي حسين عبد الوهاب، (ص: ٦٥ وما بعدها)، والمعجم المفصّل في علوم البلاغة البديع و المبيان و المعاني، إنعام الفوال، مراجعة، أحمد شمس الدين، عام ١٩٩٦م، ط٢، (ص: ٢٣٥).

(٢) لسان العرب، مجلد١٤، (ص: ٣١٤).

الخاتمة: جمْعها خواتيم، هي أقْصَى الشـيء وآخِرتـه وعاقبتـه[1] غالبًـا مـا تـرِد مقرونةً بالافتتاح، وأشكال ورودها: (الختام – الخاتمة – الاختتام).

الأخير: وجمعه أواخر، والآخِـر ضـدُّ الأوَّل وغالبًـا مـا يـرِد معطوفًـا علـى (المبادئ)، أما أشكال وروده فعلَى نحو (البيت الأخير – آخر بيت – الأواخر).

فالمرادِفات السابقة للمقطـع الشِّـعريِّ في التـراث النَّقـدي والبلاغـي، تَجعلنـا نَطمئنُّ لعرْض الآراء واستقصاء الجهودِ واستثمارها، فنرصـد آراءَ القـدماء في (المقطـع الشِّعري) بمعناه النَّقديِّ الاصطلاحيِّ الذي يـدلُّ علـى البيـتِ الأخـير في القصـيدة، دون تقليصٍ لجهودهم، وقد أمكنَ جمْعُ هـذه الجهـود مِـن تقسـيم طرائـقِ احتفـاء القدماء به إلى ثلاثةِ أقسام:

أ: الإشارات النقديَّة المتناثِرة.

ب: الأبواب المفرَدة.

ج: الكتُب المستقلَّة.

والمراد مِن الإشارات النقديَّة المتنـاثرة: هـي الإشـارات المتعلقـة بأهميَّـة المقْطَـع الشِّعري، والآراء والرُّؤى المتنـاثِرة في كتُـب القـدماء، في تَعليقـاتهم علـى قصـائدِ سابِقيهم أو معاصريهم. فـإنَّ أوَّل الإشـاراتِ النقديَّـةِ للمقطـع الشِّـعري في كتُـب القدماء وردتْ في نصٍّ نقله الجاحِظ (ت ٢٥٥هـ)، حيث قال: "حَـدَّثني صـالح بـن خاقان، قال: قال شَبيبُ بنُ شَيْبَةَ (ت ١٠٧هـ)[2]: النَّاس موكَّلُـون بتفضـيلِ جَـودةِ الابتداء، وبمدْح صاحبه، وأنا مُوكَّل بتفضيلِ جودة القَطْـع، وبمـدْح صـاحِبه، وحَـظُّ جودةِ القافية وإنْ كانت كلمةً واحدة، أرْفَعُ مِن حظِّ سائر البيـت"[3]. والمفهـوم مِـن

---

(١) لسان العرب، مجلد٤، (ص: ٢٤).

(٢) شَبيب بن شيبة بن عبد الله التميمي المنقري الأهتمي، أديبٌ مِن أهل البَصْرة، وخطيب فصيح، كان مِن دُهاة العرب، كان ينادم خلفاء بني أُميَّة؛ (ينظر: معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتّى٢٠٠٢م، كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلميّة – بيروت، (٣/ ١١٦).

(٣) البيان والتبيين، لأبي عثمان الجاحظ، تحقيق/ عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط٧، ج١، ص١١٢.

كلام الجاحظ أنَّ المقصود هو البيت الأخير مِن القصيدة؛ لأنَّه أفردَ للقافية قولاً مستقلاًّ، فقد ذكرَ الابتداء ثُمَّ المقطع، ثُمَّ أشار إلى حظِّ جودة القافية، إلاَّ أنَّ تعليقَ ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ) على الرأي الذي أورده الجاحظُ في قوله: "وحكاية الجاحظ هذه تدلُّ على أنَّ القطع آخِر البيت أو القصيدة، وهو بالبيت أليقُ لذِكْر حظِّ القافية"(١) تقريرٌ لدَلالة المقْطَع مفردًا على آخِر القصيدة، وتوجيهٌ آخَرُ للمصطلح بلياقته للدَّلالة على القافية.

ونَتبيَّن مِن ذلك أنَّ آليَّة القطع الشِّعري تُستعملُ في آخِر القصيدة؛ لينتجَ عنها صناعة (المقطع الشِّعري)، وتَعني على الأرجح البيتَ الأخير في القصيدة، أمَّا آليةُ قطع البيت المفرَد فينتجُ عنها صناعة (المقطع القَفَوي) أو الفِقرة الأخيرة في البيت المستقلِّ، إذا لم يكُن أكثرُ مِن بيت شعري واحد(٢)، وما أدَّى إلى الاختلاف في توجيهِ المصطلح هو عدَم اهتمام الجاحظ ببيانِ مدلوله وتوضيحه المقصودَ مِن (جودة القطع)، ومِن خلال القرائنِ نُدركُ أنَّه يقصد به (المقطع الشِّعري) الذي يَعني ختام النَّصِّ؛ لكونه عطفَه على الابتداء الذي يَعني المطلع.

كما يَنفي احتمالَ قصده للقافية؛ لأنَّه جعل للقافية حدًّا خاصًّا في جُملةٍ مستقلَّة "وحظُّ جودة القافية"، فمقولة شَبيب تَنفي نفيًا قاطعًا اختراعَ ابن أبي الإصْبَع (ت ٦٥٤هـ) لهذا المصطلح؛ لأنَّه ورَدَ في كتُب القدماء قبله، ولكن بمرادفاتٍ أُخرى.

ومِنَ الإشاراتِ النَّقْديَّة المتناثِرة: قول العباسي (ت ٩٦٣هـ) أنَّ الانتهاء "يُسمَّى حُسنَ المقطع، وحُسن الخاتمة، وهو أن يَختمَ الناظمُ أو الناثرُ كلامَه بأحسن خاتمة؛ لأنَّه آخِر ما يعيه السامِع ويرتسم في النَّفس"(١)، ويدخُل في دائرة الإشاراتِ

---

(١) العُمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، (١/ ٢١٦).

(٢) يُنظر: مفاهيم الجمالية والنقد في أدَب الجاحظ، ميشال عاصي، دار العلم للملايين – بيروت، ط١، (ص: ٩٧).

(١) معاهِد التَّنصيص على شواهد التَّلخيص، للشيخ عبد الرحيم أحمد العباسي، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، عالم الفكر – بيروت، ط٧، (٢/ ١٣٧)؛ بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة =

للمقطع ما ذَكَرَهُ المرزوقيُّ (ت ٤٢١هــ) في مقدِّمة شــرحه لحماســة أبي تَمَّــام، فيمــا سَمَّاه (تتميم المقطع)[١]، ومعناه عنده: "حُسْــن اختتــامِ الرِّســالة والخُطْبــة والقصــيدة، فــ (المقطع) اسمُ مكان القَطْــع؛ أي قطــع الكــلام؛ أي : ختْمــه وتَنْهِيَتُــه. ومعــنى تتميم: جعله تامًّا لا يترقب السامع شيئًا بعــدَه، وهــو أن يُــؤتَى بمــا يُــؤذِن بانتــهاء الكلام"[٢].

وكذلك في تعريفهم وتَصورهم لفنون اللغة العربية وأفنانها، ومنــها تعريــف علــي بن عيسى الرماني[٣] للكلام البليغ، فيرى أنّ "البلاغة مــا حُــطَّ التكلُّــفُ عنــه، وبُــنِي على التبيين، وكانت الفائدةُ أغْلب عليه من القافية، بــأَنْ جَمَــعَ مــع ذلــك ســهولةَ المخرج، مع قُرْبِ المتناوَل؛ وعذوبةَ اللفظ، مــع رشــاقَةِ المعــنى؛ وأن يكــون حُسْــنُ الابتداءَ كحُسْن الانتهاء"[٤].

ومِن صُور الإشاراتِ للمقطع الشِّعري، حشْدُ الشواهد في بابِــه، وجمــع الشــوارد تحتَ طائلتِه، كما هو السبيلُ المطروق في (يتيمــة الــدَّهر) لأبي منصــور الثعــالبي (ت ٤٢٩هــ)، وذلك في باب (قُبح المقاطع)[٥]، و(قِــرَى الضــيف) لابــن أبي الــدُّنيا (ت ٢٨١ هــ) في فصل (قُبح المقاطع)[٦]، و(الصبح المنبي عــن حيثيَّــة المتنبِّــي) ليوســف

=
المعارف للنشر و التوزيع، طبعة نهاية القرن١٤٢٠ه-١٩٩٩م، (٤/ ٧١٣).

(١) يُنظر: شرح ديوان الحماسة، أبو علي أحمد بن محمَّد الحسن المرزوقي، نشَره أحمد أمين - عبد السلام هارون، دار الجيل - بيروت، عام١٤١١هــ، ط١، (١/ ٦)، وشرح المقدِّمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تَمَّام، الطاهر محمد بن عاشور، تحقيق: ياسر حامد المطيري، مكتبة دار المنهاج، عام١٤٣١هــ، ط١، (ص: ٨٢).

(٢) شرح المقدمة الأدبيَّة لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تَمَّام، الطاهر محمد بن عاشور، (ص: ٨٢).

(٣) هو أبو الحسن عليُّ بن عيسى بن عليِّ بن عبد الله الرُّماني، النَّحْوي، المتكلِّم: أحد الأئمَّة المشاهير جمَع بين علم الكلام والبَلاغة، وُلد ببغداد ٢٩٦هــ، وتُوفي فيها عام٣٨٢هــ، (وفيات الأعيان، ابن خلكان، (٣/٢٩٩).

(٤) زَهر الآداب وثمر الألباب، الحُصري، (١/ ١٣٦).

(٥) ينظر: يتيمة الدهر، أبو منصور عبد الملك الثعالبي، تحقيق وشرح: مفيد قميحة، عام١٤٠٣هــ، ط١، (١/ ٢١٦).

(٦) ينظر: قِرى الضيف، عبد الله بن محمد بن عُبيد بن سُفيان بن قيس، المعروف بابن أبي الدُّنيا، تحقيق: عبد الله حمد
=

البديعي (ت ١٠٧٣هـ) في فصل (قُبح المقطع)[1]، فقد أوردوا مجموعةَ شواهدَ متتاليةٍ، وأشاروا إلى قُبح مقطعها تذوُّقًا، واكتفوا بجمْعها وترَكوا للمتلقِّي التوصُّلَ إلى مواطنِ الجمال والأسرار التي تكمُن خلف القطع بلا إفصاحٍ أو بيانٍ لمكمنِ القبح.

أمَّا فيما يَتعلَّق بالقِسم الثاني المختصِّ بالأبواب المستقلَّة فإنَّما يُقصَد بذلك المباحِثُ والفصول المخصَّصة في كتُب القدماء عن موضوع (المقطع الشِّعري) بلفظِه أو بدَلالة مُرادفاته، أمّا معناه فهو المعنى المختارُ والمتَّفَق عليه آنفاً، فإنّهم يوفُّون الكلام عنه ويجمعون الحديثَ فيه ويُجملون القولَ عنه، ويلمُّون بأطرافِه.

فإنَّ أوَّل مَن خصَّص للمقطع الشعريِّ فصلاً مستقلاً في كتابه هو: أبو هِلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) [2]، فقد أفْرَد في ذِكْر المقاطع والقول في الفَصل والوصل بابًا[3]، وعَرَّف (المقطع) بأنَّه أواخِر الجُمل؛ يعني: فواصلها، ومقطع القصيدة يعني: آخِرها، في قوله: "قال أبو العباس السفَّاح لكاتِبه: قِفْ عندَ مقاطعِ الكلام وحدودِه، وإيَّاك أن تخلطَ المرعيَّ بالهمل. ومِن حلية البلاغة المعرِفة بمواضع الفَصْل والوصل. وقال الأحنف بن قيس: ما رأيتُ رجلاً تَكلَّم فأحسن الوقوفَ عند مقاطعِ الكلام، ولا عرَف حدودَه إلاَّ عمرُو بن العاص - رضي الله عنه - كان إذا تَكلَّم تفقَّد مقاطع الكلام، وأعطَى حقَّ المقام، وغاصَ في استخراج المعنى بألطفِ مَخْرَج، حتى كان يقِف عندَ المقطَع"[4].

=

منصور، عام١٩٩٧م، ط١، (ص: ٢١٦).

(١) ينظر: الصُّبح المنبي عن حيثيَّة المتنبِّي، يوسف البديعي، تحقيق: مصطفى السقا ومحمد شتا، وعبده زيادة عبده، دار المعارف، ط٣، (ص: ٣٨٩).

(٢) كتاب الصناعتين: الكتابة والشِّعر، أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، تحقيق: مفيد قميحة، عام١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م، ط٢.

(٣) السابق، (ص: ٤٩٧).

(٤) السابق، (ص: ٤٩٧).

هذا ما يختصُّ بمقاطع المنثور؛ يعني: فواصله، أمَّا ما يتعلَّق بمقطع القصيدة عنده فهو البيت الأخير منها، وممَّا يؤكد ذلك تعليقه على المقْطَع الشِّعري لقصيدةٍ لامرئ القيس حين قال: "فقطَع القصيدة على حِكمة بالِغة"[1]، ثم صرَّح بهذه الدَّلالة في موضعٍ آخَر، حين أشار إلى ضرورة "أن يكونَ آخِر بيت قصيدتِك أجودَ بيتٍ فيها"[2]، و هذا ما رآه العسكريُّ في المقْطَع الشِّعريِّ مِن حيث مكانتُه وسبيلُ الاهتمامِ به، أمَّا من حيث المصطلح فلم يتقيَّد بلفظٍ محدَّد، و لم يلتزم بمصطلح (المقطع)، فقد ذكر حيناً أنَّهَ "آخِر بيتٍ" و حيناً أنَّه "آخِر القصيدة". أمَّا مكانة (المقطع الشِّعري) ودَلالة معناه عنده، فإنَّها مكتملة خالِصة لأواخِر القصائد.

وقد ظهَر للباحثة وجود هُوَّة زمنيَّة واسِعة قاربتِ الثَّلاثمائة سنة، بيْن أوَّل إشارة عابِرة حملها النَّقد القديم للمقطع الشِّعري على يدِ شَبيب بن شَيبة، والجهود الموجَّهة والمكثَّفة التي قام بها العسكريُّ ومَن بعده - ابتداءً مِن أواخِر القرن الرابع إلى جهودِ المحدَثين - وربَّما يكون مردُّ ذلك إلى بدايات التفاتِهم إلى بناء القصيدة المتكامِل، الذي رافَق نشأةَ فنِّ الموشَّحات في الأندلس[3]، فدعَتِ الحاجة إلى الوقوفِ على الفروق التي جعلتِ التَّوشُّيح فنًّا مستقلاً عن القصائد، وقد ظهرتِ الموشَّحاتُ في أواخر القرن الثالث الهجري، وتكوَّنت مِن أجزاءٍ متراصَّة رأسيًّا، قد جُعِل لكلِّ جزءٍ منها اسمٌ خاصٌّ[4]، ما فسح المجال أمامَ المحافظين وأنصار القصيدة العموديَّة القديمة أن يُبرزوا مزيَّةَ الخصوصيَّةِ البنائيَّةِ في القصيدة العَمُودية، ويَتَباحَثُوا أجزاءَها، ويحرِصوا على إثباتها في التُّراث الأدبي القديم، ويُسفِروا عنها في هذا

(١) السابق، (ص: ٥٠٢).

(٢) السابق، (ص: ٥٠٣).

(٣) الموشَّح: شكلٌ خارجي تتَّخذه القصيدةُ العربية، ويختلِف باختلاف الشُّعراء، وأشهر أشكاله أن ينظمَ الشاعر بيتَين يتَّفق آخِر صدريهما على قافية، كما يتَّفق آخِر عَجُزيهما على قافية أُخرى، ثم يَنظِم ثلاثةَ أبيات أخرى يتَّفق آخِر صدورها على قافية، وآخِر الأعجاز على قافيةٍ سواها، وبعد ذلك يأتي ببيتين يتَّفقان في تقفيةِ الصَّدرين والعجُزين، مع البيتين الأوَّلين، ثم ينظم خمسةَ أبيات جديدة على هذا النَّمَط. [ينظر: المعجم الأدبي، جبور عبد النور، (ص: ٢٧١)].

(٤) الأدَب الأندلسي من الفتْح إلى سقوط الخِلافة، أحمد هيكل، دار المعارف، عام١٩٩٧م، ط١٢، (ص: ١٤٣).

الحِقبة المتاخمة لظهورِ فنِّ الموشحات على وجهِ الخصوص.

وما أدل على ذلك مِن قَـوْلِ ابـنِ رَشِـيقٍ (ت ٤٥٦هـ) في بـاب: (المبـدأ والخُرُوج والنِّهاية)، وقد أطلق على المقطع الشِّعريِّ مصطلح: (النِّهايـة)، وكـان أكثـرَ فَهمًا لمكانةِ المقْطَع الشِّعري في القصيدة، وتفصيلاً لمقتضـاه، وأشـدَّ إدراكًـا لمطالـب المصطلح وحدودِه، وعرَّف النّهاية بأنَّها: قاعدة القصيدة، فقـال: "وأمَّـا الانتـهاء فهـو قاعدةُ القصيدة، وآخِر ما يَبقَى منـها في الأسمـاع، وسـبيلُه أن يكـون مُحكَمًـا: لا تُمكن الزيادةُ عليه، ولا يأتي بعدَه أحسـنُ منـه، وإذا كـان أوَّل الشـعر مِفتاحًـا لـه وجَب أن يكون الآخِر قُفلاً عليه"[1]، فقد جعَل المطلع مقـابلاً للمقطـع الشـعريِّ مِـن حيث المكان، ومساويًا له في المكانة، وتسمية المقْطَـع الشـعريّ (قُفـلاً)[2] بـدلاً مِـن المرادفات التي استعملها في كتابه[3]، رجَّـح تـزامنَ البحـث في المقْطَـع الشـعريِّ في القصيدة العربية القديمة وكامِلِ أجزائها مع ظهورِ فنِّ التوشيح، فسـلَّطوا الضـوء علـى مفاصلها وأدْرجوها ضمنَ مباحثِ البلاغة العربية.

ولقدْ كان فَهم ابن رشـيق (ت ٤٥٦هـ) لخاتمـةِ القصـيدة أكثـرَ وضـوحًا وتَحديدًا ممَّن سبقوه، كشَبيب بن شَيْبة (ت ١٠٧هـ)، وأبي هـلال العسـكري (ت ٣٩٥هـ)، إلا أنَّه أَطلق عليه مصطلح (النهاية)؛ لِمَا اسـتقرَّ في ضـميره أنَّهـا المنتـهى، ولا شيءَ بعدها كما هو واضحٌ مِـن تعريفـه، ثُـمَّ أورد جماليـاتِ النهايـة وعيوبَهـا وحشَد مِن شِعر المتنبي أمثلةً على الثلاثة الأجزاء جميعها.

وفي باب (المقاطع والأواخر) ذكَـر أسـامةُ بـن مُنقِـذ (ت ٥٨٤ هـ)[4]، أنَّ ثَمَّتَ فرقًا بين (الأواخر) و(المقاطع)، فالأواخِر هي نهايـاتُ القصـائد، والمقـاطع هـي

---

(١) العُمدة، ابن رشيق، (ص: ٢٣٩).

(٢) تتكوَّن الموشَّحة مِن عِدَّة أقفال، فالقُفل فيها معرَّض للتَّكْرار في أبياتها، أمَّا القُفل الأخير فيها فيُسمَّى الخرجة. والقُفل في القصيدة العموديَّة يَقعُ في آخِرها؛ لذلك ميَّزه بالتقابل مع المطلع؛ لكونهما لا يتكرَّران فيها.

(٣) للدَّلالة على المقْطَع الشِّعري استعمل كلمة: (النهاية، أو الانتهاء، أو البيت الأخير).

(٤) البديع في نقْد الشِّعر، لأسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مراجعة: إبراهيم مصطفى، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، (ص: ٢٨٦).

نهاياتُ الأبيات، فقال: "يَنبغي أن تكونَ أواخر القصائد حلوةَ المقاطع، توقِن النفس بأنَّه آخِر القصيدة؛ لئلاَّ يكون كالبتر"(١)، فالمقطع هنا بدَلالة الشاهد الذي أدْرَجه، يدلُّ على البيت الأخير(٢)، ولكنَّه في موضع آخَر مِن نفْسِ الباب يَستخدم مصطلحَ (المقطع)؛ للدَّلالة على (آخِرِ كلمة في البيت)، وذلك في قوله: "يَنبغي أن يكونَ مقطع البيت حلوًا، وأحسنه ما كان على حَرفين ... ومنه أن يكونَ في آخِر البيت حرفٌ لا يحتاج إلى إعراب"(٣)، فأواخِرِ القصائد عنده يَعني مقاطعها الشعريَّة، والمقاطع تَعني القوافي التي هي أواخِرِ الأبيات.

ثُمَّ تَبرزُ جهود ابن أبي الإصبع المصريِّ (ت ٦٥٤هـ) في بيانِ (المقطع الشعريِّ)، والكشف عن بعضِ جوانبه وترقِّي مستوى فَهمه وتخصيصه لآخِرِ بيتٍ في القصيدة، فأوجبَ على الشاعِرِ والنَّاثر أن يختمَا كلامهما بأحسنِ خاتمة؛ لأنَّه حريٌّ بها أن تُحفظ من دون سائر الكلام. ثُمَّ عرَّج على أفضل الخواتيم في النَّثر والشِّعر، و لم ينسَ تفصيلَ القول في خواتيم سُور القرآن الكريم مِن سورة البقرة إلى سورةِ النَّاس(٤).

وفي هذا نلحظُ بدايةَ مرحلةِ التَّخصُّص للخواتيم الشِّعْريَّة والنَّثريَّة، وبدَا أكثر تطرُّفًا في إلغاء جهود مَن سبقوه ونِسبة اختراعِه لنفسه، فقد ذُكِر أنَّ "ابن أبي الإصبع (ت ٦٤٥ هـ) هو المبدع لهذا الفنِّ وسمَّاه (حسن الخاتمة)، وهو يعدُّ من مخترعاته، قال: "يجِب على الشاعِرِ والناثِرِ أن يختمَا كلامهما بأحسنِ خاتمة، فإنَّها

(١) السابق، (ص:٢٨٦).

(٢) فقد مثَّل أسامة بن منقذ ببيت لتأبَّطَ شرًّا يقع في آخر القصيدة، و هو:

لتقرعَنَّ عليَّ السِّنَّ من ندَمٍ   إذا تَذكَّرتَ يوماً بعضَ أخلاقِي.

(٣) السابق، (ص: ٢٨٧).

(٤) ينظر: كتابيَّ ابن أبي الإصبع المصري (٥٨٥-٦٤٥هـ): تحرير التحبير في صناعة الشِّعر والنَّثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حفني محمَّد شرف، الجمهوريَّة العربية المتحدة - لجنة إحياء التراث الإسلامي، (ص: ٦١٦ وما بعدها)؛ وبديع القرآن، تحقيق وتقديم: حفني محمد شرف، نهضة مصر للطباعة والنَّشر والتوزيع، (ص: ٣٤٣ وما بعدها).

آخر ما يبقَى في الأسماع، ولأنَّها ربَّما حُفِظتْ من سائر الكلام في غالبِ الأحوال، فيجب أن يجتهدَ في رَشاقتِها ونُضجها وحلاوتها وجزالتها"[1]، إلاَّ أنَّ هذا الفنَّ يُنكِر اختراعه لأبي الإصبع ما ذَكَرَه الحمويُّ (ت ٨٣٧هـ) في قوله: "هذا النوعُ ذكَر ابن أبي الإصبع أنَّه مِن مستخرجاته، وهو موجود في كتُب غيرِه بغير هذا الاسم"[2]، فإنَّ التيفاشيَّ[3] (ت ٦٥١هـ) سمَّاه (حُسن المقطع)[4]، وسمَّاه جرمانوس فرحات (براعة الختام)[5]، إلاَّ أنَّ الانتهاء أوَّل ما عرف في كلامِ شَبيب بن شَيبة (ت ١٠٧هـ) (جودة المقطع)[6]، وسمَّاهُ الجُرجاني (ت ٣٩٢هـ) (حُسن (حُسن الخاتمة)[7] "[8]، وهذه المسألة التي أُثيرت حولَ مخترِعِ المصطلح تبيِّن أهمِّيتَه في منظومة البديع، وإدراك كبارِ الأدباء لهذه المكانة.

أمَّا حازم القرْطاجنِّيُّ (ت ٦٨٤ هـ)[9] فقد فصَّل القول في دَلالة مصطلح

---

(١) تحرير التحبير، ابن أبي الإصبع، (ص: ٦١٦).

(٢) خزانة الأدَب وغاية الأرَب، ابن حجَّة الحموي، بشرح: عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال - بيروت، عام ١٩٨٧م، ط١، (٢/ ٤٩٣).

(٣) أحمد بن يوسف بن أحمد بن أبي بكر بن حمدون، شرَف الدين القيسي التيفاشي (٥٨٠هـ -٦٥١هـ)، عالم بالأحجار الكريمة، غزير العِلم بالأدَب وغيره، مِن كتبه (أزهار الأفكار في جواهر الأحجار)، و(فصل الخِطاب في مدارك الحواسِّ الخمس لأُولي الألباب)، وهو موسوعة كبيرة اختصرَها ابن منظور - صاحب لسان العرب - وسمىَّ الجزء الأول منها (نثار الأزهار في الليل والنهار)، وله (نُزهة الألباب فيما لا يوجَد كتاب)؛ [ينظر: معجم الأدباء، كامل الجبوري، (١/ ٣٠٨)].

(٤) ينظر: خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجَّة الحموي، (٢/ ٤٩٣).

(٥) بلوغُ الأرَب في علم الأدَب، عِلم الجناس، المطران جرمانوس فرحات، تحقيق: إنعام فوَّال، دار المشرق، عام١٩٩٠م، ط١، (ص: ١٨١).

(٦) البيان والتبيين، أبو عثمان الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر - بيروت، ط٤، (ص: ١١٢).

(٧) الوساطة بين المتنبِّي وخصومة، للقاضي عبد العزيز الجرجاني، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي، ط١، (ص: ٥١).

(٨) المعجم المفصَّل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، إنعام الفوَّال، (ص: ٢٣٤).

(٩) منهاج البُلغاء وسِراج الأُدباء، حازم القرطاجنِّي، تحقيق: محمد حبيب الخوجة، بيروت - دار الغرب الإسلامي، عام١٩٨١م، (ص: ٢٨٢).

(المقطع)، فبدَا أكثرَ شموليَّةً في عرْضه ودقَّة التعامُل معــه، فقــد نــاقَش في بــاب (مــا يَجب في المطالِع والمقاطِع) خلْطَ القدماء في دَلالة المصــطلح وأوجــه اســتعماله، كمــا تناول اللبسَ الحاصِل في استعمالاته البلاغيَّة، ولم يتعــرَّضْ لاســتعمالاته الأخــرى، بــل أوردَ رأيين لِمَن سبقوه في قوله: "المطلَع والمقطَــع علــى رأي مَــن قــال: هــي أوائــل البيوت وأواخرها - والمقطع على رأيِ مَن قال: هــي أوائــلُ القصــائِد وأواخرهــا"[1]؛ مِن ذلك نجِد أنَّه لم يجعل (المقطع) على خاتمةِ القصيدة اصــطلاحًا، بــل نــاقَش وضْــعَه على الرأيين، وأفْصحَ عن بعضِ الأمور المترتِّبــة علــى الــرأي الأوَّل الــذي رفضــه[2]، وهو الدَّلالةُ على نهاية البيت الواحِد. فأنَّ المطلع-عنــدهم- هــو مطلــع كــلِّ بيــتٍ، والمقطع مقطع كلِّ بيت فإنَّ حازمًا لم يتكلَّمْ فيه كــثيرًا وإنَّمــا أشــار إلى ضــرورةِ أن يكونَ أول كلِّ بيت مستغنيًا عنِ البيت الذي قبْله، وإلاَّ مــا صــحَّ أن يكــونَ مطلعًــا، وأشارَ إلى ضرورةِ حُسن مَسْموعِه ومفهومِه. وقد بــيّن الأمــور المتَّصــلة بــرأيِ مَــن يطلق مصطلح (المقطع) على خاتمة القصيدة، و جاء هــذا في بيــانِ اعتبــار المطلــع أولَ بيت في القصيدة، والمقطع آخِر بيت فيها[3].

ومِن الواضِح أنَّ حازمًا يرى أنَّ المقْطَع هو آخِر بيــتٍ في القصــيدة، وأُضــيف إلى ذلك بيانه للمصطَلح ومحاولــة تَقريــب صــورةِ المقْطَــع الشِّــعري وتفصــيلها لإدراكِ أجزائه مِن قريب، ووضَّح ما يجب أن يكونَ عليــه المصــراعُ الأوَّل مِــن المقْطَــع مــع إيرادِ الشــواهد وسَــرْد العيــوب؛ إلاَّ أنَّ المــذهب الــذي اختــارَه القرطــاجنِّيُّ (ت ٦٨٤هـــ) في توجيه المصطلح هو ما يَعنينا مِــن هــذه الآراء، وذلــك بقولــه: "وإنَّمــا وجَب الاعتناءُ بهذا الموضع؛ لأنَّه منقطَع الكلام وخاتمتُه، فالإســاءة فيــه مُعفيــةٌ علــى

---

(١) السابق، (ص: ٢٨٢).

(٢) يقصد بالرأي الأوَّل ما رآه ابن رشيق في المقاطِع والمطالع، وقد ناقشتُ رأيَه في (ص: ١٠)، وأما حازم القرطاجنِّي فإنه يستعمل المصطلح لكِلا الدَّلالتَين بصيغة الجمْع.

(٣) يُنظر: تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجنِّي (ت ٦٨٤هـــ)، محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة ١٤٢٧هـــ-٢٠٠٦م، ط١، (ص: ١٦٥).

كثيرٍ مِن تأثير الإحسان المتقدِّم عليه في النَّفْس، ولا شيءَ أقبح مِن كَدَرٍ بعدَ صفو، وترميد بعد إنضاج. فهذا ما يجب في المطالِع والمقاطِع بهذا الاعتبار على الوجه المختار"[1]، فقد تخيَّر أن تكونَ المقاطع هي أواخِرَ القصائد وخواتيمها، أمَّا ما يجب في المقاطع على ذلك الاعتبار وهي أواخِر القصائد، فأنْه يتحرَّى "أن يكونَ ما وقع فيها مِن الكلام كأحسنِ ما اندرج في حشوِ القصيدة"[2].

أمَّا العَلويُّ (ت ٧٠٥ هـ): فقد ذكَر أنَّ (الاختتام)[3]، بابٌ مِن أبواب البَديع المعنويَّة وذكر فيه أنَّه: "يَنبغي لكلِّ بليغ أن يختمَ كلامه في أيِّ مقصد كان بأحسنِ الخواتم؛ فإنَّها آخر ما يبقَى في الأسماع، وربَّما حُفِظَت مِن سائر الكلام لقُرْب العهد بها"[4]، كما أَدْرَج بعضَ الأمثلة على حُسن الخاتمة وارتباطها بالمقاصِد مِن القرآن الكريم وبعض الشُّعراء.

وقدْ خصَّص القَزوينيُّ (ت ٧٣٩ هـ) له فصلاً مِن خاتمة الإيضاح، وذكَر أنَّه "يَنبغي للمتكلِّم أن يتأنَّق في ثلاثةِ مواضع مِن كلامه؛ حتى تكونَ أعذبَ لفظًا، وأحسنَ سبكًا، وأصحَّ معنًى"[5]، ثم ذكَر المواضع الثلاثة على صورةِ فصول، وهي (الابتداء والتخلُّص والانتهاء)، وما يَعنينا مِن ذلك الفصل الثالث هو(الانتهاء). الذي شرَحه في قوله: "(الانتهاء)؛ أي: الكلام الذي انتهتْ به القصيدةُ أو الخُطبة أو الرِّسالة، وختَم المصنِّف كتابَه بالكلام على حُسْن الانتهاء؛ لأجْلِ أن يكونَ فيه حسنُ انتهاء، حيث أعْلم بفَراغ كلامِه وانتهائِه منه، ففيه براعةُ المقطع.

وقوله: (آخِر ما يعيه)؛ أي: يحفظه، وقوله: (السمع)؛ أي: سمْع السامع ويرتسِم في نفسه؛ أي: يدوم ويبقَى فيها"[6].

---

(١) منهاج البُلغاء، القرطاجنِّي، (ص: ٢٨٥) .

(٢) السابق، (ص: ٢٨٥).

(٣) الطراز، العلوي، (٣/ ١٠٢).

(٤) السابق، (ص: ١٠٢).

(٥) الإيضاح في علوم البلاغة، للخطيب القزويني، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، (ص: ٤٣٩).

(٦) شروح التلخيص، سعد الدين التفتازاني، دار الهادي، لبنان - بيروت، عام١٤١٢هـ-١٩٩٢م، ط٤، (٤/ =

فإنَّ القزوينيَّ (ت ٧٣٩هـ) في كتابيه[1] أدْرك أهميـةَ المقْطَـع واصـطلاحه علـى آخِر بيت في القصيدة ومنزلته مِن النصِّ، ولكنَّه في تلخيصه لا يُسمِّيه المقطع، بل وردتْ هذه التسميةُ في الإيضاح.

كما تَناولَه السُّبكيُّ (ت ٧٦٣هـ)[2] بلفظ (المقطع)، وعَدَّه مرادفًا للانتهاء، وأضاف على رُؤى سابقيه في فصْل (الانتهاء)، أنَّه يتوجَّبُ على الشعراء تحسينُ مقاطع قصائدهم؛ "لأنَّه آخِر ما يَعيه السمع، ويرتسِم في الذِّهن، فإذا ما كان مختارًا جبَر ما عساه وقَع قبله مِن تقصير، وإن كان غيرَ مختار فبالعكْس، وربَّما أنسى حُسنَ ما قبْلَه"[3].

فقد خصَّص السبكيُّ (ت ٧٦٣هـ) إطلاقَ (المقطع) على نهايةِ القصيدة، وعرَّف الانتهاء بالمقطَع وجعلَهما مترادفَين يدلاَّنِ على مدلولٍ واحد، وهو البيت الأخير.

ثم علَّق التفتازانيُّ (ت ٧٩١هـ)[4] على رأي القزويني في مختصره بذكر سبب جبره لتقصير ماقبله: "لأنَّه آخر ما يَعيه السَّمْع، ويرتسِم في النفس، فإنْ كان حسنًا مختارًا تلقَّاه السمعُ واستلذَّه، حتى جبَر ما وقَع فيما سبقَه مِن التقصير، وإلاَّ كان على العكس حتَّى ربَّما أنساه محاسنَ الموردة فيما سبَق..(وأحسنه)؛ أي: أحسن الانتهاء. (ما آذَنَ بانتهاءِ الكلام) حتى لا يبقَى في النَّفْس تشوُّفٌ إلى ما وراءَه"[5]، فهو لا يَكتفي بتعريفِ الانتهاء، بل يُضيف إليه بيانًا لمكانتِه في النصِّ ومركزيته بالنسبة لأبيات القصيدة.

=
٥٤٣).

(١) (تلخيص المفتاح) و(الإيضاح).

(٢) كتابه: (عروس الأفراح شرْح تلخيص المفتاح) ضِمنَ (شروح التلخيص).

(٣) شروح التلخيص، (٤/ ٥٤٣).

(٤) مختصَر سَعْد الدِّين التفتازاني تلخيص المفتاح للخطيب للقزويني، ضِمن (شروح التلخيص).

(٥) شروح التلخيص، (٤/ ٥٤٣).

وقدْ ذكَر المغربيُّ (ت ١١١٠هـ)[١] في هذا الباب قولَه: "أي: انتهاء القصيدة أو الرِّسالة أو الخُطبة؛ لأنَّ الانتهاءَ هو آخِرُ ما يفهمه السامع ويحفظه مِن القصيدة والخُطبة والرِّسالة، ويرتسِم في النفس، فإنْ كان ذلك الانتهاء مُختارًا حسنًا تلقَّاه بغايةِ القَبول واستلذَّه استلذاذًا يَجْبُر ما وقَع فيما سبَق مِن التقصير، وجبْر الواقع مِن التقصير يعود إلى مجموعِ الكلام بالمدْح، وإلاَّ كان الأمر على العكس؛ أي: وإن لم يكُن الانتهاء حسنًا مجَّه السامع وأعرض عنه وذمَّه، وذلك ممَّا قد يعود على مجموعِ الكلام بالذم؛ لأنَّه ممَّا أنْسَى محاسنه السابقة قبلَ الانتهاء، فيعمّه الذمُّ ويُرمَى إلى الوراء، ويكون عندَ السامع ممَّا يُنبَذ بالعراء، ومِن المعلوم في المذوقات أنَّ آخِر الطعام إنْ كان لذيذاً أنسَى مرارتَه الأولى، وإنْ كان مُرًّا أنسى حلاوتَه الأولى"[٢].فإنَّ مِن الملاحظ أنَّ المغربي قد عمَّم المصطلحَ على الكتابة الفنيَّة بكلِّ أشكالها (الشعريَّة والنثريَّة)، كما أوْضح مكانتَه من القصيدة.

ثم جاء ابنُ معصوم المدَنيُّ (ت ١١٢٠هـ)[٣]: وعرَّفه في باب (حُسن الخاتمة)، وبيَّن المقصود منها بقوله: "هو أن يكون آخِر الكلام الذي يقِفُ عليه الخطيب أو المترسِّل أو الشاعر مستعذبًا حسنًا، وأحسنه ما أذِن بانتهاء الكلام حتى لا يَبقَى للنَّفْس تشوقٌ إلى ما وراءَه"[٤].

فإنَّ ابنَ معصوم المدنيَّ يتَّفق مع رأي العَلويِّ (ت ٧٠٥هـ) والمغربيِّ (ت ١١١٠هـ) في تعميمِ مصطلح المقْطَع على آخِر القول المنظوم والمنثور على حدٍّ سواء، إلاَّ أنَّه في مطلع الباب وقَع في لبسٍ ضخم، فذكَر في تمهيده للتعريف بالمقطع الشعريِّ ما نصُّه: "هذا النوع سمَّاه التيفاشيُّ: (حسن المطلع)، وبعضهم: (براعة

(١) مواهب الفتَّاح في شرح تلخيص المفتاح، لابن يعقوب المغربي؛ ضِمن (شروح التلخيص).

(٢) السابق، (٤/ ٥٤٣).

(٣) أنوار الربيع في أنواع البديع، علي صدر الدين ابن معصوم المدنيّ، حقَّقه وترجَم لشعرائه: شاكر هادي شكر، ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م، ط١.

(٤) السابق، (٦/ ٣٢٤).

المطلع)، وسمّاه ابنُ أبي الإصْبع: (حسن الخاتمة)"[١]. فالملاحظ أنَّه خلط خلطًا ذريعًا بيْن المطلع والمقطع، بل وضمَّ حُسن (المطلع) لقائمةِ مُرادفات (المقطع)، وهذا خللٌ بيِّن في فَهْمِ المصطلحات والتفريقِ بينها، إلاَّ أنَّنا يمكن أن نتوقَّع أنَّ هذه الكلماتِ نال حروفَها شكلٌ مِن أشكال التصحيف من الناسِخ، خصوصًا أنَّ المحقق قدْ ذكَر في مقدِّمة الكتاب أنَّ هذه النُّسخة المطبوعة مشوبةٌ بالتَّصحيفات والتَّحريفات[٢].

و جِهَةُ التَّصحيف جاءت مِن قُرب حروف كلمة (المقطع) مِن (المطلع) والدليل على ذلك سَلامةُ فَهْمه للمقطع في التعريف وأنَّه عطَف عليهما (حسن المطلع/ براعة المطلع) ثم (حسن الخاتمة)كمرادفٍ للمقطع الذي هو بصددِ بيانه، هذا ويُرجِّح وقوعَ الناسخ في التصحيف فعطفُ مصطلحين مترادفين (حسن المطلع/ براعة المطلع) ثم عطف عليهما (حسن الخاتمة)، وشتَّان بينهما في الدَّلالةِ؛ لكون البداية والنهاية لا تدلُّ إحداهما على الأُخْرى فمِن المؤكَّد أنَّ (المقطع) هو ما رَمَى إليه في المعطوفَين الأوَّلين، ولنرفعَ التُّهمة عن ضبطِ المحقِّق ونطمئنَّ إلى توجيهه للرأي - قُمْنا بالعودة إلى مخطوطة (أنوار الرَّبيع في أنواع البديع)[٣] لنجدَ أنَّها كُتِبت في المخطوطة - أيضًا - برسم (المطلع) بدلاً من (المقطع)، إلاَّ أنَّ محقِّق المخطوطة لم يُشِرْ إلى هذا الخلْط في حاشية الصَّفحة، و لم يُصوِّب هذا الخطأ.

ورأى المدنيُّ ما يراه ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) فيما يَتعلَّق بأهميَّة (المقطع الشِّعري) في النص، حيث أشار إلى ما يعقبه المقْطَع مِن أثرٍ في المتلقِّي، وذلك في قوله: "فإنْ كان مختارًا حسنًا تلقَّاه السمعُ واستلذَّه حتى جبَر ما وقَع فيما سبَق من التقصير"[٤]. فالمقطع الشِّعري متممٌ لمحاسن البيت جابرٌ لأيِّ تقصيرٍ أحْدَثَه في نفس

---

(١) السابق، الصفحة نفسها.

(٢) ينظر: السابق، (١/ ٢٣).

(٣) نسخة مصوّرة من مخطوطة (أنوار الرّبيع في أنواع البديع)، صدر الدّين المدني أحمد بن نظام الدّين الحسينيّ الحسني، طبع بالهند، عام ١٩١٦م، في ٨٣٠ صفحة.

(٤) السابق، (ص: ٣٢٤).

السامع، وجعله رابعَ المواضع[1]، التي نصَّ علماءُ البلاغة على العناية بها، والتأنُّق فيها؛ لأنَّه "آخِر ما يقَع في السَّمْع ويرتسم في النَّفْس"[2].

مِن خلال هذا العَرْض التاريخي يتبيَّن تطورُ استعمالات المصطلَح، منذُ أوَّل إشارةٍ له فيما نقلَه الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) في القرن الثالث إلى ما رآه ابنُ معصوم المدنيُّ (ت ١١٢٠هـ)، ومِن أبرزِ هذه التطورات وضوحُ دَلالتِه عند المتأخِّرين وأمْنِه من اللبس والخلْط الذي أطال الجثومَ على دَلالتِه؛ فالمتأخرون استعملوه بإدراكٍ كامِل لتفاصيل دَلالته.وقد تمخَّضتْ صورته مِن عهْدِ حازم القرطاجنِّي (ت ٦٨٤هـ)، حين وَضَع يدَهُ على القضية التي حَرَمتِ المصطلح مِن ثبوته واستقراره منذُ بداية اصطلاحه.

وهناك تطورٌ مِن جهةٍ أخرى - وقد حصل متأخرًا - وهو دَلالته على ختام الكتابة الفنيَّة بشِقَّيها (الشِّعر والنثر)، في آخِرِ القصيدة أو آخِرِ البيت أو آخِرِ الجُملة على حدٍّ سواء، وقد حرَّره من ذلك القرطاجنِّيُّ (ت ٦٨٤هـ)، ثم شمِل الخطبة والرِّسالة عند المتأخِّرين، أمَّا عند السبكيِّ (ت ٧٣٣هـ) والقَزوينيِّ (ت ٧٣٩هـ) فقدِ اقتصرَ في دَلالتِه على البيتِ الأخير مِن القصيدة وثبَت على ذلك.

ومِن المناسبِ أن نبيِّنَ اتِّجاهاتِ المؤلَّفات المخصَّصة للمقاطع وأنَّنا نقصد بها كلّ ما صُنِّف خصيصًا لبيان أبعادِ المقطع، وحمَل عُنوانُها المصطلح ودَلالته المعنيَّة. وهي بالطَّبع قليلةٌ ولا تتعلَّق بالمقطع الشِّعري، بل هي في معرِض دِراسة التناسُب في القرآن الكريم، من مثل رِسالة (مراصد المطالِع في تناسُب المقاطِع والمطالع) للإمام جلال الدِّين السيوطي (ت ٩١١هـ)[3]، وهي كاسمِها تبحَث في مناسبةِ

(١) جعل ابن معصوم المدني-في باب"حسن الابتداء"-مواضع التأنق في الكلام أربعة، وهي:"حسن الابتداء، وحسن التخلص، وحسن الطلب، وحسن الختام".

(٢) السابق، (ص: ٣٢٤).

(٣) ينظر: مراصد المطالع في تناسُب المقاطع - بَحْث في العلاقات بين مطالع سور القرآن وخواتيمها، جلال الدين السيوطي (٨٤٩هـ -٩١١هـ)، قرأه وتمَّمه: عبد المحسن العسكر، مكتبة دار المنهاج - الرياض، ط١). ومراصد المطالع في تناسُب المقاطع، الإمام جلال الدين السيوطي، تحقيق: محمد حسين الشربجي، المنشور في المجلة الأحمدية، =

فاتحةِ السُّوَر مع خاتمتها، فالسيوطيُّ يقصِد بالمقاطع خواتيمَ السور؛ بدليلين: أحدهما: حِسِّي، والآخَر: عقلي، فالحِسِّي ذكره للافتتاح وبَحثه عن علاقةِ هذه الفاتحة، خاصَّة مع الختام بقوله: (افتُتِحت ثم خُتِمت) فهو يقودنا للخاتمةِ باعتبار ضديَّتها مع الافتتاح، والدَّليل العَقليُّ هو ذِكْرُه لنصِّ الآيات الفواتح أو الابتداء في بعضِ السُّوَر وإتْباعها بخواتيمها بالنصِّ القرآني.

=

ع٤، جمادي الأولى ١٤٢٠هـ.

ثالثًا: آراء القدماء في (المقطع الشِّعري):

تجلَّى اهتمام القدماء بمكانة (المقطع الشِّعري)؛ لكونه لبنةً ختاميَّةً مِن البناء الشِّعري المتكامِل، وعضوًا مهمًّا مِن هيكل القصيدة المحكَم، فقد تدرَّجتْ معرفةُ القدماء مِن الشعراء والنُّقَّاد له تَدرُّجًا تراكميًّا حتى اكتملتْ هيئته، وخرجْنا بتصوُّرٍ جليٍّ، وفَهمٍ واضِح المزايا والحدود، فقد تطرَّقوا للعيوب التي تلحَقُه إذا افتقَر المقْطَع لما يستحقُّ الحُكم عليه بالجَمال والبَراعة، وذلك حينما عرَّفوه وعدَّدوا صورَ رَوْعتِه وأسباب قُبحه. "وليس غريبًا أن يهتمَّ النُّقَّادُ العرب بهذه الأجزاء - المطلع والتخلُّص والخاتِمة - مِن هيكل القصيدة كغيرِهم مِن الأمم وأن يَجيءَ اهتمامُهم نابعًا مِن طبيعة شِعرهم نفْسه، ومِن القصيدة العربية ذاتِها التي وَجَدوها على هذا الشكل ولم يُفكِّروا في الخروجِ عن منهاجِها إلاَّ في القليلِ النادِر"[١]، فإنَّ كثيرًا "مِن أهل العِلم يَضعون هذه المعاقدَ الثلاثة (المبدأ والخروج والمقطع)، أو (الاستهلال والتخلُّص والخاتمة) - أيّ تسمية كانت - يَضعونها في قِرانٍ واحِد... لأنَّها في حقيقتها ليستْ إلاَّ دراسة لمفهوم اتِّحاد عناصر القصيدة والْتحامها بعضًا ببعض"[٢].

فقَدْ عُنِي النقَّاد بالمقطع الشعريِّ وأَوْلوه اهتمامًا ومكَّنوه مكانةً يُثبتها قولُ ابن طَباطَبا (ت ٣٢٢هـ): "أحْسنُ الشِّعر ما ينتظم القولُ فيه انتظامًا يتَّسق به أوَّلُه مع آخِره على ما يُنسِّقه قائِلُه... بل يجب أن تكونَ القصيدةُ كلها ككلمةٍ واحدةٍ في اشتباهِ أوَّلِها بآخِرها، نسجًا وحسنًا وفصاحة، وجزالةَ ألفاظ، ودِقَّةَ معانٍ، وصوابَ تأليف، ويكون خروجُ الشاعر مِن كل معنًى يصنعه إلى غيرِه مِن المعاني خروجًا لطيفًا على ما شَرَطْناه في أوَّل الكتاب، حتى تَخرُجَ القصيدة كأنَّها مفرغةٌ

---

(١) بناء القصيدة العربيَّة، يوسف حُسين بكَّار، دار الأندلس - بيروت، عام١٩٨٣، (ص: ٣١١).

(٢) عَلاقة المطالع بالمقاصد ومواقعها في شِعر الشُّعراء الأربعة الكِبار، نداء بنت ثابت العرابي الحارثي، رِسالة لنيل درجة الدكتوراه مِن جامعة أُمّ القُرى، كلية اللغة العربية وآدابها،١٤٣٠-٢٠٠٩م، (ص: ٧٢).

إفراغًا"[1].

ومِن صُوَر اهتمام القدماء بخاتمةِ القصيدة ما رآه أبو هلالٍ العَسكريُّ (ت ٣٩٥هـ) في قوله: "قلَّما رأينا بليغًا إلاَّ وهو يقطع كلامَه على معنًى بديع، ولفظٍ حَسنٍ رشيق"[2]، وهو عند الحاتميِّ (ت ٣٨٨هـ) مطلبٌ في قصائد المديح بالذات؛ يقول: "مِن سبيل الشاعرِ أن يَتحرَّى لقصيدتِه أحسنَ الابتداء كما يتحرَّى لها أحسنَ الانتهاء عندَ بلوغ حاجتِه، وأن يَجعلَ افتتاح كلامه أحسنَ ما يَستطيعه لفظًا ومعنًى، وأن يبتدئ قصيدتَه بما شاكَل المعنى الذي قصَد له"[3].

وقدْ أشار العلويُّ (ت ٧٠٥هـ) إلى اهتمامِ المتأخِّرين وأنَّ حُسنَ الخواتيم في كلامِهم أكثرُ مِن أن تُعدَّ وتُحصى[4]، فإنَّ المتأخِّرين عُنوا بالمقاطِع أكثرَ مِن عناية الأوائل في قولِه، فهذه "المواضع الثلاثة - الابتداء والتخلُّص والانتهاء - ممَّا يبالغ المتأخِّرون في التأنُّق فيها، وأما المتقدِّمون فقد قَلَّتْ عنايتهم بذلك"[5]، كما عَدَّه ابنُ معصوم المدنيُّ (ت ١١٢٠هـ) رابعَ المواضيع التي نصَّ علماءُ البلاغة على العناية بها[6]، وذَكَرَ القاضي الجُرجانيُّ (ت ٣٩٢هـ) أنَّ "الشاعر الحاذِقَ يجتهد في تحسينِ الاستهلالِ والتخلُّص، وبَعدهما الخاتمة، فإنَّها المواقِف التي تَستعطِفُ مواقفَ الحضور، وتَستميلهم إلى الإصْغاء، ولم تَكُن الأوائل تخصُّها بفَضلِ مُراعاة، وقدِ احتذى البحتريُّ أمثالَهم إلاَّ في الاستهلال فإنَّه عُني به فاتَّفقتْ له فيه محاسِن، أمَّا أبو تمام والمتنبيُّ فقد ذهبَا في التخلُّصِ كلَّ مذهب واهتمَّا به كلَّ اهتمام، واتَّفق

(١) عيار الشعر، أبو حسن محمد أحمد بن طَباطَبا، تحقيق: عبد العزيز ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، (ص: ٢١٣).

(٢) الصناعتين، العسكري، (ص: ٥٠٢).

(٣) الرِّسالة الموضِّحة في ذِكْر سَرِقات أبي الطيِّب وساقطِ شِعره، أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي الكاتب، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، عام١٣٨٥ه-١٩٦٥م، (ص: ٦٧).

(٤) ينظر: الطراز، العَلوي، (٣/ ١٨٧).

(٥) شروح التلخيص، (٤/ ٥٤٥).

(٦) ينظر: المعجم المفصَّل في علوم البلاغة، إنعام الفوال، (ص: ٢٣٤).

للمتنبي خاصَّةً ما بلَغ المراد، وأحسن وزَاد"[1].

فالناقد يجعلُ الإجادةَ في (القطع الشعري) مِقياسَ تفاضلٍ بين الشُّعراء، بِضَمِّهِ لمفاصلِ النَّصِّ الأُخرى، وهي (الابتداء والتَّخلُّص)، والواقع أنَّ هذه الأجزاء: الابتداء وحُسن التخلُّص والخاتمة تأتي متآزرةً في القصيدة العربيَّة، فقدْ كان حرص الشُّعراءُ القُدماء على توفيرِ الارتباط بيْن أبيات القصيدة ومعانيها، بحيثُ لا يجد المتلقِّي انقطاعًا أو خَللاً بين أجزائها؛ لذا فإنَّ الجُرْجَانيَّ (ت ٣٩٢هـ) حين أشار إلى العناصرِ السابقة كان يهدفُ إلى التنبيه على وَحْدةِ القصيدة العربيَّة[2].

وحينما أدرك القدماءُ صعوبةَ قطع القصيدة، جَعَلوه مناطَ تفاضُلٍ بين أصحاب الصناعة، وبيان ذلك قولُ أسامة بن مُنقِذ (ت ٥٨٤هـ): "اعمـلِ الأبيات متفرِّقةً على ما يجود به الخاطِر، ثم انظمْها في الآخِر، وحصِّل المبدأ والمقطع والخروج، فهو أصعبُ ما في القصيدة، وميِّزْ في فِكْرك محطَّ الرسالة، ومصبَّ القصيدة؛ فإنَّه أسهلُ عليك: وأشْعِرْها أولاً، وهذِّبها آخِرًا"[3]، فهذه الصُّعوبةُ هي محكُّ التفاضُلِ، والقول الفَصْل في تمكُّنِ الشاعِرِ مِن صَنعتِه، وإمساكه بأطرافِها، وإلمامه بشواردِها.

كما جَعَل القدماءُ للمقطع أهميةً كبرى، بل عدُّوا الاهتمامَ به مِن الملحقاتِ بحدودِ الشِّعر، وذلك حين وضعَها الحاتميُّ (ت ٣٨٨هـ) في أوَّل مجالسِه، وذلك في قوله: إنَّ "حدود الشِّعر أربعةٌ، وهي اللفظ والمعنى، والوزن والتقفية، ويجب أن تكونَ ألفاظه عذبةً مصطحبةً، ومعانيه لطيفةً واستعاراته واقعيَّة، وتشبيهاته سليمة، وأن يكون سهلَ العَروض، رشيقَ الوزن، متخيَّر القافية، رائعَ الابتداء، بَديعَ الانتهاء"[4].

---

(١) الوساطة بين المتنبِّي وخصومه، للقاضي الجُرجاني، (ص: ٥١).

(٢) ينظر: شِعر القاضي الجُرجاني في ضوء فِكره النقدي، صالح علي الشتوي، مجلة جامعة أمّ القرى لعلومِ الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج١٩، ع٤٣، رمضان ١٤٢٨هـ، (ص: ٤٢٥).

(٣) البديع في نَقْد الشِّعر، أسامة بن منقذ، (ص: ٢٩٥).

(٤) الرِّسالة الموضِّحة في ذِكر سَرِقات المتنبي وساقِط شعره، الحاتمي، (ص: ٢٥).

إذًا فبديعُ الانتهاء ممَّا يجب على الشاعِرِ مراعاتُه والالتفاتُ إليه، بعدَ تَمامِ الإجادة في الحدود الأربعة، فاهتمامهم بالمقطعِ لا يَنفي عِنايتَهم بأبياتِ القصيدةِ الأُخرى، فلكلِّ بيتٍ مكانةٌ في النصِّ، ومهمَّة كُلِّفَ بأدائها، ولكن للمقطع مزيدُ خصوصية؛ لكونه يَحمِل بين طِيَّاته إنذاراتِ الانتهاء، وإشاراتٍ بانقضاء اللذَّة.

أمَّا ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ) فقد ذكَر د. حميد الحميدانيُّ أنه مِن النُّقَّاد الذين كان لديهم: "وعيٌ واضِح بظاهرةِ الافتتاح في الشِّعْر العربي وأهمِّيَّتها في التمهيدِ للموضوعات الأساسيَّة في القصائد المدحيَّة على الخصوص، وممَّا يؤكِّدُ وجودَ هذا الوعي هو أنَّه عالج بنيةَ القصيدة باعتبارها مجموعةً أجزاء مترابطة: بداية ووسط ونهاية، وأنَّه جعل لكلِّ قِسم وظائفَ محدَّدةً، ومع أنَّه أشادَ إلى حدٍّ كبير بالخواتيم باعتبارها تُقدِّم خُلاصاتِ تجارب الشُّعراء إلاَّ أنَّه مع ذلك اعتبر الافتتاحَ الجيِّد علامةَ النجاح المتوقَّع للشاعِرِ فيما سيأتي من النصِّ، وبذلك نُلاحِظ لديه نوعًا من النظرةِ التفاعليَّة بين الأجزاء الثلاثة، دون أن يتخلَّى في نَفْس الوقتِ عن وضْع الخاتمة مِن حيثُ التفضيلُ في المرتبةِ الأولى"(١).

ويَحدو بنا جمعُ آراءِ القُدماء حولَ (المقطع الشِّعري) إلى الحديثِ عن جِهةِ المصطلح، فقدِ اتَّفق معظمُ المصنِّفين على وضْعِ مصطلح (المقطع) في باب البديع وعرْضه وبيانِ حُدوده باعتباره فنًّا مِن الفنون البديعيَّة، وبيانُ ارتباطِ (المقطع الشعري) بعِلم البديع أنَّ أَوَّل مَن أدخله في فنون البديع وعدَّه أحدَها هو العَلويُّ (ت ٧٠٥هـ)؛ وذلك لأنَّ كلَّ مَن سبقوه بحثُوا المقْطَع في أبواب مستقلَّة، وصدَّروا أبوابَهم بقولهم: (ما يجب فيه)، أو (القول فيه)، أو (باب)، أو (ما يَنبغي فيه)، وهذا يُشير إلى أنَّ السابقين للعَلويِّ (ت ٧٠٥هـ) عرفوه جُزءًا من القصيدة، ولَبِنةً مِن بنائها، ومُقوِّمًا مِن مقوِّمات تمامِ القصيدة، واكتمال البناء الشِّعري، أمَّا العَلويُّ (ت ٧٠٥هـ) فقد أدْخَل تحسينَه وتجويدَه و البراعة فيه في

---

(١) عتبات النَّص الأدبي (بحث نظري)، حميد لحمداني، مجلَّة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدَّة، (١٢، ع٤٦، شوَّال١٤٢٣هـ، (ص: ١٢).

أبواب البديع، فقال: "إنَّ الاختتامَ لَفنٌّ مِن البديع بمكان، وإنَّه لحقيق مِن بينها بالإحراز والإتقان، وهو آخِر الكلام في الفَصاحة المعنويَّة والفصاحة اللفظيَّة"[1]، فقدْ أدرجه العَلويُّ (ت ٧٠٥هـ) ضِمنَ فنون (البديع)؛ وتبعهُ القزوينيُّ (ت ٧٣٩هـ) في وضع (المبدأ و التّخلّص والانتهاء) في آخر فنّ البديع و عدّه من ملحقاته[2]؛ لأنَّهما وجدَا أنَّ العنايةَ به مِن باب تزيين النصِّ والتأنُّق في الكلام، فبذلك نجدهم صَرفوا وجهَ المقْطَع قِبَل جماليته، حين وضعوا لجماليةِ المقْطَع ألفاظًا تدلُّ على الإجادة، ومِقياسًا يتسامَى فيه الشعراءُ ويَتفاوتون في إحْرازِه، وهي (البراعة والحُسْن والجودة)، وهذه الآراء الأوليَّة تكمُن تحتَها أسبابٌ وشروطٌ تستوجِب توفُّرها، ومهما يكُنْ مِن شيءٍ فإنَّ النقَّاد قدْ وَضَعوا لنا في كُتُبهم مفاتيحَ نقديَّة تُمكننا مِن معرفةِ تصوُّرهم لكلٍّ منها.

فـ(البَراعة) في المعاجم تحملُ معنَى التفوُّق وتمام الفضيلة والغَلَبة[3]، وقد وضَع التفتازاني (ت ٧٩١هـ) مقياسًا لبراعة المقْطَع في قوله: "اعلم أنَّ الانتهاءَ المؤذِن بانتهاءِ الكلامِ يُسمَّى (براعة المقطع)"[4]. فإذا أذنت النهايةُ بانتهاءِ الكلام حصَلَتِ البراعةُ في المقطع، وقد ذكَره النويريُّ (ت ٧٣٣ هـ)[5] في قوله: "وأمَّا براعة المقْطَع - فهو أن يكونَ آخِرِ الكلام الذي يَقِف عليه المترسِّلُ أو الخطيبُ أو الشاعِر مستعذبًا حسنًا؛ لتبقَى لذَّتُه في الأسماع"[6]، فتتحقَّق البراعةُ للمبدع في الوقوفِ على موقفٍ حسَن؛ لكي تبقَى لذَّتُه في الأسماع.

---

(١) الطراز، العَلوي، (٣/ ١٨٨).

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، (ص: ٤٠٩).

(٣) ينظر: القاموس المحيط، الفيروزأبادي، (٣/ ٤).

(٤) شروح التلخيص، (٤/ ٥٤٤).

(٥) أحمد بن عبد الوهاب بن محمَّد بن عبد الدائم القُرشي التيمي البكري، شهاب الدِّين النويري، عالِم بحَّاثة، كثير الاطِّلاع (٦٧٧هـ-٧٣٣هـ). [ينظر: معجم الأدباء، كامل الجبوري، (١/ ١٩٧)].

(٦) نهاية الأَرَب في فنون الأدَب، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، السِّفر السابع، نُسخة مصوَّرة من دار الكُتُب مع استدراكاتٍ وفهارس جامعة، (ص: ١٣٥).

وأمَّا (الجودة) فقدْ رافقت أوَّل حضـــورٍ للمقطـــع في النَّقْـــد العـــربي، وذلـــك في الإشارة التي أوْرَدها الجاحظ حين قال: "وَحدَّثني صالح بن خاقان، قـــال: قـــال شَـــبيب بنُ شيبة: النَّاسُ موكَّلُون بتفضيلِ جـــودةِ الابتـــداء، وبمـــدْح صـــاحِبه، وأنـــا مُوَكَّـــل بتفضيلِ جودة القَطْع، وبمدْح صاحِبه، وحَظُّ جودةِ القافية وإنْ كانـــت كلمـــةً واحـــدة أرفَعُ مِن حظِّ سائرِ البيت"(١)، فالجودة رافقتِ المقْطَـــع في أوَّل إضـــاءةٍ نقديَّـــة؛ لأهميَّتِـــه وبيانِ مكانته.

وقدِ اعتمدَ النقدُ العربي مقاييسَ محدَّدةً لقياس جودة الشِّـــعر، ومِـــن ذلـــك مقيـــاسُ الصِّدق، ومقياس الحِكمـــة والحـــثّ علـــى معـــالي الأمـــور، والوضـــوح في الشِّـــعر، والموسيقَا، والالتزام بالنَّمَط التقليديِّ المميَّز للقصيدة العربيـــة، ومِـــن المقـــاييس تلاحُـــم الأجزاء وتكامُل الشَّكل والمضمون؛ وكذلك موافقة الشِّعر لحالِ المتلقِّي(٢).

أمَّا (الحُسن): فهو ضدُّ القُبح، و يعـــني الجمـــال، وقـــد ذكَـــر ابـــن أبي الإصْـــبع (٦٥٤هـــ) أنَّه: "يجِب على الشاعرِ والناثِر أن يختمَا كلامهمـــا بأحســـنِ خاتمـــة؛ فإنهـــا آخِرُ ما يبقَى في الأسماع، ولأنَّها رُبَّمـــا حُفِظـــت مـــن دون ســـائرِ الكـــلام في غالـــبِ الأحوال، فيجب أن يجتهدَ في رَشاقتِها ونُضجها، وحلاوتها وجزالتها"(٣).

إذًا فالبراعة درجةٌ يمنحها الناقِد للقصيدة تقتضـــي تـــوفُّر شـــروط تواضَـــع عليهـــا النقدُ القديم، والحُسنُ مطلبٌ يصبو إليه الشعراءُ، والجودةُ سِمةٌ لقصـــيدة بلَـــغ مقطعهـــا مبلغًا مِن التماسُك وأداء المعنَى يستوجب جودتَها.

و لا أدلَّ على انخراطِ (المقطع) في قوائمِ البـــديع المنشُـــورة مـــن ذكـــرِهِ في أواخـــر البديعيّات المشهورة(٤)، فقد ذكر الشـــعراء في أواخرهـــا (حســـن الختـــام)، و اختـــاروا

(١) البيان والتبيين، للجاحظ، (ص: ١١٢).

(٢) مقاييس جودة الشِّعر في النقد العربي القديم، عبد الله بن صالح العريني، المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل، ع٢، مجلد٤، عام ١٤٢٤هـــ، (ص: ٧١).

(٣) تحرير التحبير، ابن أبي الإصْبع، (ص: ٦١٦).

(٤)البديعيّة هي: قصيدةٌ طويلة، في مدح النبي محمدﷺ، على البحر البسيط، وروي الميم المكسورة، يتضمَّن كلَّ بيتٍ شاهداً عليه، و ربّما رويَ باسم النَّوع البديعي في البيت نفسه في بعض القصائد، و بلغ عدد البديعيّات اثنين =

الإشارة إليه في أواخرِها مَقطَعاً لبناءِ المدحيّة، كما ذكـرُوا في مطَالِعِهـا جـودةَ المطلـعِ و إحسانِ الافتتاح، و لعلّ من أبرز ما يلاحَظ على البـديعيّات مسـاواة التعامـل بـين المطلع و المقطع، لا باعتبارهما نـوعين بـديعيين فحسـب بـل لكونهمـا رأسُ الأمـر المدحي و منتهاه، فالمطلع هو المدخل الرّسميّ المقصود لعـالم القصـيدة، و المقطـع هـو المخرج و القاطع منها.

ومن أمثلة ذلك قولُ صفيِّ الـدين الحِلّـي(ت ٧٥٠هـ)[١]، في أول بديعيّـة مكتملـة في تاريخ البديعيّات، التي سمّاها "الكافية البديعيّـة في المـدائح النبويّـة"، فقـد قـال في (حسن المطلع):

إن جئتَ سَلْعاً فسَلْ عن جيرَةِ العَلَـمِ   واقرِ السَّلامَ على عُربٍ بـذِي سـلَمِ

و قد ذكر (براعة الختام) حين بلغَ آخر البديعيّة، و ذلك في قوله:

فإنْ سَعِدتُ فمدحِي فيـكَ موجِبُـهُ   و إنْ شَقِيتُ فذنبِي موجـبُ الـنَّقَمِ

فإن مساواة الشاعر بين المطلع و المقطـع واضـحة بعرضـهما في بدايـة القصـيدة نهايتها، فقد أحسنَ المطلع باختيَارِه سَبِيلَ سِهولة اللفـظ و صـحة السّـبكِ، ووضـوح المعنى ورقّته، و البُعد عن الحشو، و عدم تعلّق البيتِ بمـا بعـده، و تناسـب قسـميه[٢]. و في الختام أشار إلى حسن المقطع إشارة بيِّنة يُظهرُ فيـه مـا يوجبـهُ مـدح المصـطفى من السعادة التي لا يصدّها عن مقام المادح إلاّ ذنوبه التي توجـب لـه الشّـقاء. و هـذا البيت مقطع جدير بحمل غاية الإنشاد من بدايته، الـمُنطوي علـى طلـب السَّـعادة و درأ الشقاء بهذه المدحيّة النبويّة.

و في مثال آخر من البديعيّات، يمكنُ أن نوردَ بديعيّـة عـز الـدين الموصـليّ(ت

=

وتسعين قصيدة. [ينظر: البديعيّات في الأدب العربي نشأتها و تطورها و أثرها، على أبو زيد، عالم الكتب، عام ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م ، ط١، ص: ٤٦-١٧٨)].

(١) هو عبد العزيز بن سرايا بن علي السنبسي(٦٧٧هـ-٧٥٠هـ)، ولد في الحلّة، مكث في ظل الدولة الأرتقيّة مدّة و مدح ملوكها بغرر قصائده التي نسبت إليها فعرفت بـ(الأرتقيات). [السابق، (ص: ٧٣)].

(٢) ينظر: البديعيّات في الأدب العربي، على أبو زيد، (ص: ٧٣).

٧٨٩هـ)[١]، فقد قال في أول القصيدة مشيراً إلى (براعة المطلع):

(بـــراعتي) تَسْـــتَهلُّ الـــدَّمع في العَلَـــمِ عِبَـــارة عـــن نِـــدَاءِ المُفـــرَدِ العَلَـــمِ

و في (حسن ختامها) يقول:

فاجعَل لهُ مَخْلَصـــاً مـــن قُـــبْحِ زَلَّتِـــهِ في حُسنِ مُفتتحٍ مع (حســـنِ مُخْتَـــتَمِ)

و يختم الشاعر بديعيّته بالـــدُّعاء لنفســـه، بـــأن يجعـــلَ الله هـــذا الجهـــد ســـبباً في خَلاصِه و نجاتِه من الوقُوعِ في قبيحِ الزّلاّت في البدايةِ و النّهايةِ على حدٍ سواء.

وقدْ تعامَل النقَّادُ القدماء مـــع المقْطَـــع الشِّـــعريِّ باعتبـــاره جـــزءًا مِـــن الإبـــداع المتكامِل، فنجدهم كما بيَّنوا أسبابَ جماله وروعته ذكَروا العيـــوبَ الـــتي يُحتـــرز منـــها فيه، ومثالِب الشاعريَّة التي تُؤخَذ على الشاعر في هذا الموضـــع المهـــم مـــن الـــنَّص؛ لأنَّ المقْطَع عندهم لا يَخرُجُ عن حالين: إمَّا أن يكون مختـــارًا حســـنًا تســـتلذُّه الأسمـــاع، أو يكون قبيحًا يمجُّه الطبعُ السليم ولا يَقبله، فوضـــعوا معـــاييرَ تُـــوفِّر للمقطـــع الشِّـــعري التمامَ والإتمامَ، وعدُّوا أنَّ الإخلال بها سقطةٌ تعتورُ محاسنَ القصيدة.

ومِن المعايير التي تُفصحُ عن جماليـــة (المقطـــع الشِّـــعري) ويجِـــب أن تتـــوافَر فيـــه ليتحقَّق بها القطع هي:

أولاً: أن يكونَ مطابقًا للقصيدة، ومتمِّمًا لها ومؤديًا للمعـــنى: وهـــذا يعـــني تحقيـــق الموائمة بينهما لكي يؤدِّيَ المقْطَع الشِّعريُّ دورَه في خـــتْم القصـــيدة، ويطـــابق في ذلـــك إرادة المبدِعِ والغرَض الذي بُنيت عليه القصيدة، والمعنى الذي تَرْمـــي إليـــه بـــلا زيـــادة أو نقص، فيكون المقْطَع متمِّمًا للقصيدة، خاتمًا لكلِّ معانيهـــا. وإذا كـــان "أوَّل الشِّـــعر مِفتاحًا له، وجَب أن يكونَ آخِره قُفلاً عليه"[٢]؛ لكي يحصـــلَ لهـــا الانســـجامُ و تـــأمَن العيب.

كما أنَّ العسكريَّ (٣٩٥هــ) يرَى أنَّه: "يَنبغي أن يكونَ آخِـــرُ بيـــتِ قصـــيدتك

---

(١) علي بن الحسين بن علي بن أبي بكر (..-٧٨٩هـ)، من شعراء القرن الثامن، عارف بالأدب، أقام بحلب مدَّة، ثم انتقل إلى دمشق، و استقرّ فيها إلى حين وفاته.(السابق: ص٧٧)

(٢) العمدة، ابن رشيق، (١/ ٢٣٩).

أجودَ بيتٍ فيها، وأدْخلَ في المعنى الذي قصدتَ له في نظمِها"[١]، فالمقطع الجيِّد هو المقْطَع الذي يكون جزءًا مِن النص و خاتمًا لكلِّ معانيه[٢].

ثانيًا: أن يكونَ مناسبًا للغرض: "فأمَّا الاختتام فيَنبغي أن يكونَ بمعانٍ سارَّة فيما قصَد به التهاني والمديح، وبمعانٍ مؤسية فيما قصَد به التعازي والرِّثاء، وكذلك يكون الاختتامُ في كلِّ غرَض بما يناسبه. ويَنبغي أن يكونَ اللفظُ فيه مستعذَبًا، والتأليف جزلاً متناسبًا، فإنَّ النَّفْس عندَ منقطع الكلام تكون متفرغةً لتفقُّد ما وقَع فيه غيْر مشتغلةٍ باستئناف شيءٍ آخَر"[٣]، فتناسُبُ الغرَض مع الخِتام مطلبٌ يتطلَّع الشاعر إلى تحقيقِه لضمانِ تقبُّل الآخَر للنص، باعتبارِ قاعدة مناسبة الكلام لمُقتضَى الحال[٤].

ثالثًا: أن يُؤذِن بانتهاءِ الكلام: ومعنَى ذلك ألاَّ يكون وراءَه مَطْمَع ولا يَبقى في النفوسِ بعدَه تطلُّعٌ لشيء[٥]، فقد جعل القَزوينيُّ (ت ٧٣٩هـ) حُسنَ الانتهاء بتمامِ الكلام مقياسًا لبراعة المقطع، وقدْ أوضح ذلك المغربي (ت ١١١٠هـ) في قوله: "أي ما أعْلم بأنَّ الكلام الذي جعل ذلك - البيت - آخِره قدِ انتهى، والإشارة إلى الانتهاء إمَّا بأن يشتملَ ما يجعل آخرًا على ما يدلُّ على الختْم كلفظِ الختم، ولفْظ الانتهاء، ولفظ الكمال، وشبه ذلك، وإمَّا بأن يكونَ مدلولُه مفيدًا عُرفًا، وألاَّ يُؤتى بشيءٍ بعده، فلا يَبقى في النَّفْس تشوُّقٌ لغيره"[٦]. وبيان ما سَبق أنَّ حُسن المقْطَع وبراعته يقتضي كمالَ دَلالته على المرادِ، وقفله للأبيات بما تتيقَّن به النفْسُ ألا شيءَ بعدُ، وأنَّه خاتمٌ للبيان وإليه المنتهى، وقد علَّق العَلويُّ (ت

(١) الصناعتين، العسكري، (ص: ٥٠٢).

(٢) ينظر: بناء القصيدة العربية، يوسف بكَّار، (ص: ٣٠٢).

(٣) منهاج البلغاء، القرطاجنِّي، (ص: ٣٠٦).

(٤) يُنظر: بناء القصيدة العربية، يوسف بكَّار، (ص: ٣٠٢).

(٥) يُنظر: شروح التلخيص، (٤/ ٥٤٤).

(٦) شروح التلخيص، (ص: ٥٤٤).

٧٠٥هـ) على مقطع نونية المتنبِّي في قوله:

قدْ شرَّف اللهُ أرْضًا أنتَ ساكِنُها ... وشَرَّف الناسَ إذْ سوَّاك إنسانَا

فهذه "خاتمةٌ إذا قَرَعتْ سمْعَ السامع عُرَف بها أنَّها لا مطمعَ وراءها، ولا غايةَ بعدها، وهي الغايةُ المقصودة، والبغيةُ المطلوبة، بها يُعلَم انتهاء الكلام وقطعه... وغاية حُسن الخاتمة أن يَعرِف السامع انقضاءَ القصيدة وكمالها، فهذه علامة حُسْنها ورَونقها"[١]، "والختام أن يَكونَ الكلام مؤذِنًا بتمامه، بحيث يكون واقعًا على آخرِ المعنى، فلا يَطلُب السامع زيادةً بعده. فعلى الشاعِر والناثر أن يَتأنَّقا فيه غايةَ التأنُّق ويُجوِّدَا فيه ما استطاعَا؛ لأنه آخِر ما يَنتهي إلى السمعُ، ويتردَّد صَداه في الأُذن، ويَعْلَق بحواشي الذِّكر، فهو كمقطعِ الشراب يكون آخِر ما يمرُّ بالفمِ ويُعرَض على الذوق، فيشعر منه بما لا يشعُرُ مِن سِواه"[٢].

رابعًا: أن يكونَ مُحكَمًا: وذلك مرجعُه لقول ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ): "وسبيله أن يكونَ مُحكَمًا"[٣]، وإحكام الأمر يعني: إتقانَه ومَنْعه مِن الفساد، وبلوغَ النِّهاية في معناه، أو هو ما لم يكُن مُتشابهًا؛ لأنَّه أحكَمَ بيانه بنفْسه ولم يفتقرْ إلى غيره[٤].

فالإحكامُ المقصود هنا هو إتقانُ صَنعة الكلام وتقديمه على الوجهِ المراد، وهذا ما يُذكِّرنا برأي ربيعة بن حذار الأسديِّ في شِعر علقمة، حين قال: "وأمَّا أنت يا علقمة، فإنَّ شِعرَك كمزادة قد أُحكِم خرزها فليس يقطُر منها شيءٌ"[٥]، فالإحكام فالإحكام هو شدُّ الوَثاقِ وتمام الخرز وإتقانه، فلا يبقى للنفْس بعدَه تشوُّقٌ لغيره؛

---

(١) الطراز، للعَلوي، (٣/ ١٨٦).

(٢) جواهر الأدب في أدبيَّات وإنشاء لُغة العرب، أحمد الهاشمي، طبعة جديدة ومنقَّحة، منشورات مؤسسة المعارف، بيروت – لبنان، (١/ ٣٩).

(٣) العمدة، ابن رشيق، (١/ ٢٣٩).

(٤) ينظر: لسان العرب، مجلد٣، (ص: ٢٧١ – ٢٧٢).

(٥) الأغاني، أبو الفرَج الأصْبَهاني، تحقيق: سمير جابر، دار الفكر – بيروت، ط٢، (٢٠/ ١٠).

لكونه بلَغ من الإتقان درجةً لا تتطلَّع النفس بعدَها إلى ما يستكمل الإحساسَ أو يجبر الرَّتْق.

خامسًا: حصولُ اللذَّة وكمال الأثَر النَّفْسي: لقدْ ذكَر المغربيُّ (ت ١١١٠هـ) أنَّه "مِن المعلوم في المذوقات أنَّ آخِر الطعمِ إنْ كان لذيذًا أنْسَى مرارتَه الأولى، وإنْ كان مُرًّا أنسى حلاوتَه الأولى"(١)، فيجب على الشاعِرِ أن يتخيَّر من الخواتيم ما يؤمِّن حصولَ اللذة في نفْس المتلقي؛ لكونها البقيةَ الباقية مِن المنشَد كلِّه.

ويحرِص على تمام مؤدَّاها ليسموَ بهم إلى الإشباع، فقد تنبَّه لذلك ابنُ رشيق (ت ٤٥٦هـ) في تعليقه على قصيدة امرئِ القَيْس، بقوله: "ومِن العرَب مَن يختم القصيدةَ فيقطعها والنَّفْس بها متَّصلة، وفيها راغبةٌ مشتهية، ويَبقى الكلام مبتورًا كأنَّه لم يتعمدْ أن يجعلَه خاتمة"(٢)، فإنَّ أمْرَ إنهاء القصيدة بيدِ الشاعر الذي قد يختمُها قبلَ خاتمتها الطبيعيَّة فتجيء مبتورةً بلا خاتمة(٣).

سادسًا: أن يكونَ مقبولاً يعود على الكلام بالمدح: فإذا كانتْ حِيازة القَبول والمدح مطلبًا يرْنو إليه الشاعرُ في كلِّ أبيات قصيدته، فإنَّه في آخِرِ بيتٍ فيها، شَرْط حُسنٍ ومقياسُ جمالٍ، وعلامةٌ تفرق بين الجودة والرَّداءة؛ يقول السبكيُّ (ت ٧٣٣هـ): "يعود إلى مجموعِ الكلام بالقَبول والمدح"(٤)، فالمقطع بناءً على هذا المقياس يحمل على عاتِقِه مهمَّةً صعبة، مؤدَّاها أنه يترتَّب عليه قَبولُ القصيدة كاملة، أو رفْضها كاملة؛ لأنَّه آخِر ما حفظتْه الذاكرةُ، ووعاه القلْب، وسمعتْه الأُذن.

و ذكَر القرطاجنِّيُّ (ت ٦٨٤هـ) أنَّه: "إنما وجَب الاعتناء بهذا الموضِع؛ لأنَّه منقطعُ الكلام وخاتمتُه، فالإساءةُ فيه معفيةٌ على كثيرٍ مِن تأثير الإحسان المتقدِّم

---

(١) شروح التلخيص، (٤/ ٥٤٣).

(٢) العمدة، ابن رشيق، (١/ ٢٤٠).

(٣) ينظر: بناء القصيدة العربية، يوسف بكار، (ص: ٣٠٤).

(٤) شروح التلخيص، (٤/ ٥٤٣).

عليه في النَّفْس، ولا شيءَ أقبح مِن كدَر بعدَ صفْو، وترميد بعدَ إنضاج"[1].

سابعًا: أن يكون مميزًا، فإنَّه مِن الواجب أن يكون "الختام مميَّزًا عن سائر الكلام قبْلَه بنكتةٍ لطيفة، أو أسلوبٍ رشيق، أو معنًى بليغ: ويختار له مِن اللفظ الرشيقَ الحاشِية، الخفيفَ المحْمَل على السَّمْع، السهل الورود على الطبع، ويَتجافَى به عن الإسهابِ والتعقيد والثقل وغيرِ ذلك، وحُكم الختام كما سبَق أن يكونَ مؤذِنًا بتمامِ الكلام بحيثُ يكون واقعًا على آخِر المعنى، فلا ينتظر السامع شيئًا بعده، وإذا لم يكُن المعنى دالاًّ بنفْسه على ختامٍ حَسُنَ أن يدلَّ عليه بكلامٍ آخَر يُذكَر عقب الفراغ مِن صياغة الأغراضِ السابقة، وحُكمه أن يكونَ منتزعًا ممَّا سبقه فيقفَى به تقريرًا لشيءٍ مِن الأغراض، أو إجمالاً لمفصلها، موردًا على وجهٍ مِن وجوه البلاغة أو الكلام الجامع، أو مخرجًا مخرجَ المثل أو الحِكمة، أو ما شاكل ذلك ممَّا تعلقه الخواطر وتقيِّده الأذهان"[2]. فالتميُّز المقصود هنا، هو حيازةُ خاتمة القصيدةِ على درجةٍ عالية من القَبول والتَّمكُّن بالنسبة لأبياتِ القصيدة الأخرى.

كما أفاض القُدماءُ في الحديثِ عن عيوبِ المقْطَع الشِّعريِّ وسقطات الشعراء فيه، وهي عيوبٌ - على الأرجح - لا تختصُّ به على وجهِ التَّحديد فهي تلحق جميعَ أبيات القصيدة مِن حيث النظمُ والقافيةُ والأسلوب وغيرُها، ولكنَّها مما يُحترزُ منها في المقْطَع الشِّعريِّ؛ لأنَّ وقْوعَها فيه أشدُّ عيبًا.

و كثير مما كان موجبًا لحُسن المقطع الشعري و مِن محققاته إنْ توافر فيه، وهو مثلبةٌ له إذا افتقَر إليه، خاصة ما يتعلّق منها بإتمام المعنى و إقفال الفكرة. ومِن أبرز ما يُعاب على المقْطَع الشِّعريِّ ويختص به هو (البتر) الذي ذكَره ابنُ رشيق (ت ٤٥٦هـ) في قوله: "ومِن العَرَب مَن يختم القصيدةَ والنَّفْس بها متعلِّقة، وفيها راغبةٌ مشتهية، ويبقَى الكلام مبتورًا كأنَّه لم يتعمَّدْ جعلَه خاتمة: كل ذلك رغبةً في أخذ العفو، وإسقاطِ الكُلفة، ألاَ ترَى امرأ القيس كيف ختَمَها بقوله يصِف السيلَ عن

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجنِّي، (ص: ٢٨٥).

(٢) جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، أحمد الهاشمي، (١/ ٣٩).

شِدَّة المطر:

كَأنَّ السِّباعَ فيه غرْقَى غُديَّةً ... بأَرْجَائِهِ القُصْوَى أَنَابِيشُ عُنْصُلِ

فلم يجعلْ لها قاعدةً كما فعَل غيرُه من أصحاب المعلَّقات، وهي أفضلها"[١]. فالبتر كما رآه ابنُ رشيق (ت ٤٥٦هـ) هو عدمُ إحكام قُفل القصيدة، وتَرْكها بلا خاتمةٍ، ممَّا يجعل النَّفْس متشوقةً إلى بيتٍ تالٍ، متطلعةً لما يُحكِم وكاءَ القصيدة.

وبمقارنة حصيفةٍ منه بيْن امرئ القيس وشُعراء المعلقات تمخَّضتْ له هذه المفارقة على الرغمِ مِن كونها أفضلَها، واستنادًا إلى رأيِ مَن يجعل براعةَ المقْطَع مقياسًا لأفضلية النصِّ وقيدًا لجماليَّته؛ فإنَّه مِن الممكن أن نعيبَ المقْطَع الشِّعري في معلقة امرئ القيس، ولكنَّها ذاعتْ وسارت بها الرُّكبان، وبيان ذلك أنَّه أجاد التخلُّصاتِ بين أغراضه التي عَرَض لها، فالعَرَبُ تُعطي التخلصَ مرتبةً أكبر من المقطع؛ حيث ذكَر ابنُ أبي الإصبع (ت ٦٥٤هـ) أنَّها "لم تكُنْ طريقةَ المتقدمين في غالب أشعارِهم، فإنَّ المتأخِّرين قد لهجوا بها وأكثروا منها، وهي لعَمْري مِن المحاسنِ، وهذا الباب قديم، وهو مِن أجلِّ أبوابِ المحاسن"[٢].

كما أنَّنا نجِد أنَّ ابن قتيبة (ت ٣٢٢هـ) حين عرَض لبِناء القصيدة العربية القديمة، مُبتدئًا بذِكْر الدِّيار والدِّمن، ثُمَّ النسيب وبعدَه الرِّحلة وما يتَّصل بها، ثُمَّ المدح، ذكَر أنَّ القطع مع تعلُّق النَّفْس من المحظورات التي نفَى وقوعَ مُبدِع القصيدة النَّموذج فيها، وذلك في قوله: "فالشاعر المجيدُ مَن سلَك هذه الأساليب، وعدَل بين هذه الأقسام، فلم يجعلْ واحدًا منها أغلبَ على الشِّعر، ولم يُطِلْ فيملَّ السامعون، ولم يقطعْ وبالنُّفوس ظمأٌ إلى المزيد"[٣].

"ومهما يكُن مِن شيء، فإنَّه يَنبغي ألاَّ نجعلَ السبب الأوحدَ وراءَ تلك القصائد الجاهلية المبتورة النِّهاية أنَّ الشاعر الجاهلي قصَّر، وأنَّه أخطأتْه الإجادةُ وخانه

(١) العمدة، ابن رشيق، (١/ ٢٤١).

(٢) تحرير التحبير، ابن أبي الإصبع، (ص: ٤٧٦).

(٣) الشعر والشعراء، ابن قُتَيبة الدِّيَنوري، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، (١/ ٢٠).

التَّوفيق، فلم يُحكِم ختمَها؛ إذ قد يكون خُلوُّ بعض القصائد الجاهليَّة من الخاتمة لضياعِها مع ما ضاع مِن هذا التُّراث، وقد يكونُ الخَللُ في ترتيبها ناشئًا من اختلافِ الرِّوايات بين زِيادة ونقْص، وتقديمٍ وتأخيرٍ للأبيات، وربَّما قصَد بعض الشُّعراء أن تكونَ قصائدهم ذات نهايةٍ مفتوحة يذهَب النَّاسُ في فَهْمها وتأويلها كلَّ مذهب.

غير أنَّ مِثل هذه الأمور والاحتمالات لا يَكفي لدِراستها وتقريرها المسُّ الرقيق أو اللَّمْسُ السَّريع، ولا يصحُّ بشأنها أن نتسرَّع في طرْح الحُكم، فنُلقي بالتَّبعة على الشاعِر الجاهلي، أو على الرُّواة، إنَّما يجبُ أن تُؤخذَ بحذرٍ شديد، ومراجعة دائبة، وتمحيصٍ دقيقٍ للرِّوايات، ومقابلة هذا الراوية بذاك، وهذه الرِّواية بتلك؛ وضعًا لهذه الأمور في نِصابها، ووصولاً بها إلى ما عسَى أن يكونَ هو الصَّواب"[1].

ثُمَّ إنَّ البيت الذي انتهتْ به معلَّقةُ امرئ القيس، يُعدُّ بيتًا ختاميًّا في بعض المصادر، مِن مثل (جمهرة أشعار العرب) لأبي زيد القُرشي (ت ١٠٧هـ)، و(شرح القصائد العشر الطوال) للتبريزيِّ (ت ٥٠٣)، و(شرح القصائد السبع الطوال) لابن الأنباريِّ (ت ٣٢٨هـ)، و(شرح القصائد التِّسع المشهورات) لابن النحَّاس (ت ٣٣٨هـ)، وكذلك الزَّوْزنيّ (ت ٤٨٦هـ) في (شرح المعلقات السبع)، غير أنَّ هذا البيت لم يَروِه الأصمعيُّ في روايتِه التي نقَلَها عنه الأعلمُ الشنتمريُّ (ت ٤٧٦هـ) مقطعًا شعريًّا للمعلَّقة فقدْ جاءتْ روايته بإضافةِ بيتينِ على المقْطَع الشِّعريِّ المختار[2]، ولكن يظلُّ مشهدُ السيل هو القاطِع الحقيقي للنَّص، سواء أُضيفتْ عليه تفاصيل أُخرى كما نقلها الأصمعي، أو بقِي على

(١) خاتمة القصيدة العربيَّة في العصر الجاهلي، حسين عبد المعطي حسين عبد الوهاب، (ص: ٢٥٢).

(٢) ينظر: المعلقات بين خِلاف النص وتسلسل الأبيات، داود سلوم وآخرون، دار أسامة، الأردن - عمان، عام٢٠١٠م، ط١، (ص: ١٣٢)، وبنية القصيدة الجاهليَّة الصورة الشِّعْرِيَّة لدَى امرئ القيس، ريتا عوض، دار الآداب - بيروت، ط٢، (ص: ١٨٤). والنابغة الذُّبياني مع دراسةٍ للقصيدة العربية في الجاهلية، محمد زكي العشماوي، الشروق، ط١، (ص: ٢٨٨).

الإشارة الأولى التي تواطأتْ عليها الرِّوايات الأخرى؛ لأنَّه من المقـرَّر عنـدَ الـبعض أنَّ التغليب الظاهِرِ بالصـيغة الماضـويَّة، الـذي تَجلَّـى في المشـهد الافتتـاحي (الطَّلَـل) والمقطع الشِّعري (السيل) يضَع المشهدين في لحظـةٍ زمنيَّـة واحِـدة؛ فليسـتِ الطلـل سابقةً على السَّيل، ولا العكس مِن حيثُ الـزمنُ والبِنيـة، إنَّهمـا حادثـانِ معًـا مِـن الوجهة الفنيَّة، وهما وجهانِ لحقيقةٍ واحدةٍ علـى المسـتوى الرمـزي[1]. وعلـى هـذا النَّحو سارَ التعاملُ البنيويُّ مع المقْطَع الشِّعريِّ للمُعلَّقـة، فـالتركيز بـدَا علـى التغـيير الذي أحْدَثته صورةُ السيلِ ككُتلة أضافتِ الكثير للأجواء الختاميَّة، الـذي تَنتفـي معـه فجائيَّة النهاية[2].

ومِن عيوب المقْطَع أيضًا، (العِيُّ) هو خلافُ البيـان والإحكـام[3]. و قـد ذكَـره الباقِلانيُّ (ت ٤٠٢ هــ) حين عَلَّق على بيتي البحتري:

وَكَـأَنَّ شَـاهِرَهُ إذا استَعْصَـى بِـهِ ... في الرَّوعِ يَعْصَـى بالسِّـماكِ الأَعـزَلِ
حَمَلَـتْ حَمائِلُـهُ القَديمَـةُ بَقْلَـةً ... مِن عَهـدِ عـادٍ غَضَّـةً لَـم تَـذبُلِ

وهُما آخر بيتين مِن قصيدة طويلة مطلعها:

أَهـلاً بِـذالِكُمُ الخَيـالِ المقبِـلِ ... فَعَلَ الَّـذي نَهْـواهُ أَو لَـم يَفعَـلِ

قال: "ثم انظرْ إلى هذا المقْطَع الذي هو بالعيِّ أشـبهُ منـه بالفصـاحة، وإلى اللُّكْنـة أقربُ منه إلى البَراعة، وقد بينَّـا أنَّ مراعـاة الفـواتح والخـواتم، والمطـالع والمقـاطع، والفصل والوصل، بعدَ صِحَّة الكلام ووجـود الفصـاحة فيـه ممَّـا لا بـدَّ منـه، وأنَّ الإخلال بذلك يخلُّ بالنظم، ويذهب رَونَقه، ويُحيل بهجته، ويأخُذ ماءَه وبهاءَه"[4].

كما ذكَر القرطاجنِّيُّ (ت ٦٨٤هــ) أنه: "يُحترز فيها مِـن قطـع الكـلام علـى

---

(١) ينظر: بنية القصيدة الجاهلية، ريتا عوض، (ص: ٢٤٢).

(٢) ينظر: الرؤى المقنَّعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، كمال أبو ديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (ص: ١٤٩).

(٣) ينظر: لسان العرب، مجلد٩، (ص: ٥١١ - ٥١٢).

(٤) إعجاز القرآن، أبو بكر محمد الطيب البَاقِلاَّني، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط١، (ص: ٣٦٥).

لفظٍ كريه، أو معنًى منفرٍّ للنَّفْس عمَّا قصدتْ إمالتها إليه، أو مميل لها إلى ما قصدتْ تنفيرها عنه، وكذلك يتحفَّظ في أوَّل البيتِ الواقع مقطعًا للقصيدة مِن كلِّ ما يُكره ولو ظاهِره، وما تُوهِمه دَلالةُ العبارة أولاً وإنْ رفَع الإيهامَ آخِرًا ودلَّتْ على معنًى حَسن"[1].

ومِن العيوب أيضًا قِلَّة العناية وعدَم الاهتمام، فقد ذكَر القرطاجنِّيُّ (ت ٦٨٤ هـ) أنَّ مِن الشعراء مَن "لا يَعتني بالمبدأ ولا بالمقطَع، فيختم كيفما اتَّفق ويبدأ كيفما تيسَّر له، ويتعمَّد هذا مَن يريد إعفاءَ خاطِره، أو مَن يُريد أن يُظهِرَ أنه لم يتعمَّد الرويَّةَ والتنقيح في كلامِه، إنما أخَذ الكلامَ أخذًا اقتضابيًّا على الصورةِ التي عليه فيها أولاً.

فلا يَحْفِل بعدمِ التَّصريع ولا يُبالي بوقوعِ الخرْم في صدرِ البيت إنْ وقَع له؛ ليوهمَ بذلك أنَّه أعفى قريحتَه وأنَّه في قوته أن يقولَ أحسنَ ممَّا قال"[2]، فيُشير إلى أنَّ المقتدرين المتمكِّنين مِن الشعراء مَن يُهمل العنايةَ بالمطالع والمقاطع إعفاءً لخاطره مِن مشقَّة التنقيح، والتجويد، أو إظهارًا لعدمِ حَفاوته بذلك مع اقتدارِه عليه، وأنه يُريد أن يُشعِر القارئ أنَّه ليس ممن يتعمَّد المراجعةَ والرويَّة، وإنَّما يأخُذ الكلام اقتضابًا واقتدارًا.

بيانُ هذا أنَّ التحبيرَ مطلوبٌ، وإعادةَ النظر ركنٌ مِن أركان الأداء المتميِّز، فقد عِيب على الشاعِر الذي ينظم عفوَ الخاطر، ولا يكترِث بمبدأٍ ولا منتهى، فإن بعض الدَّارسين يرى أنَّ "بعضَ القصائد الجاهليَّة التي تفتقر إلى بداية أو خاتمة أو نهاية فنيَّة منسجمة مع بقيَّة أجزاء القصيدة عندئذٍ وكأنَّها بلا خاتمة أو نهاية طبيعيَّة"[3]، وخلوُّ القصائد مِن الخاتمة الطبيعيَّة يَعني أنَّ الشاعر انتهى لغرَض التوقُّف فحسبُ، لا

---

(١) منهاج البلغاء، القرطاجني، (ص: ٢٨٥).

(٢) السابق، (ص: ٢٨٦).

(٣) دراسات في الشعر الجاهلي، عناد غزوان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٦م، ط١، (ص: ٥٤).

الإشباع والتعزيز. ولعلَّ أبرز ما يلحقها مِن عيـوب القافيـة مـا يُسـمَّى بالتضـمين، وهو: أن يتضمَّن البيتُ كلماتٍ مِن بيت آخَر[1]، فيتجـاوز المقْطَـع الشـعريُّ البيـتَ الواحد في القصيدة حيثُ يُطيله التَّضمين.

(١) البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، (ص: ٢٤٩).

رابعًا: صُور (المقطع الشعري):

ذكَر القُدماءُ في معرِض فحْصِهم للمقاطع الشِّعْريَّة والقصائدَ أنَّه "يَنبغي تضمينها معنًى تامًّا يؤذِن السامع بأنَّه الغايةُ والمقصِد والنهاية"[١]، فعدَّدوا في مصنَّفاهم أشكالاً للمقطع بها تُختم القصيدة، وصورًا لإنهائها؛ لكونها آخرَ ما يبقى في الأسماع وآخِر ما تختزنه الذاكِرة.

هذا، وعلى الرغم مِن أن المقاطع الشِّعْرِيَّة "لا تَقبل الحصرَ ولا تَخضع لأيَّة صورة مِن صُور التصنيف؛ لأنَّها كلها أساليب فرديَّة تختلف باختلافِ الشُّعراء والموضوعات، وليس مِن بينها ما يصحُّ أن يكونَ ظاهرةً فنيَّةً عامَّة"[٢]، إلاَّ أنه وُجد عند القدماء بيانٌ لأبرز صور المقاطع الشِّعْرِيَّة التي استجادوها، كما ذكر د. بكَّار صوراً للمقاطع الشعرية و لكنّه خلط في عرضها بين صور المقْطَع وشروطه، وهي تتلخَّص في:

١. **الحكمة**: إنَّ مِن حُسن المقْطَع الشِّعري أن يُقطع الكلام على حِكمة بالِغة وعظيمة الموقِع[٣]، ويستشفُّ ذلك مِن إعجاب القدماء بعددٍ مِن مقاطع للشُّعراء، وإدخالها في عِدادِ المقاطع الشعريَّة الحسَنة[٤].

٢. **الدعاء**: لقد نقَل ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ)كراهةَ الحذَّاق مِن الشعراء ختمَ القصيدة بالدعاء؛ "لأنَّه مِن عملِ أهل الضعْف، إلا الملوك، فإنَّهم يشتهون ذلك"[٥]، ويُعيد د. بكار سببَ هذا الاستثناء إلى قاعدةِ "مطابقة الكلام مقتضى الحال"[٦].

---

(١) الطراز، العَلوي، (٣/ ١٨٣).

(٢) القصيدة الجاهلية في المفضليَّات، مي خليف، مكتبة غريب – القاهرة، عام ١٩٨٩م، (ص: ١٩٣).

(٣) يُنظر: الصناعتين، العسكري، (ص: ٥٠٢).

(٤) ينظر: بناء القصيدة العربية، يوسف بكَّار، (ص: ٣٠٣).

(٥) العمدة، ابن رشيق، (١/ ٢٤١).

(٦) بناء القصيدة العربية، يوسف بكار، (ص: ٣٠٤).

وأمَّا القرطاجنِّيُّ (ت ٦٨٤هـ) فإنَّه ينسب ذلك للمُحْدَثين مِن الشعراء، فإذا "كان للممدوح سلفٌ حسُن تشفيعُ ذِكْر مآثره بذِكر مآثرهم، ثم يختتم بالتيمُّن للممدوح والدُّعاء له بالسعادةِ ودوام النِّعمة والظهور على الأعداء، وما ناسب ذلك، والمحْدَثون أكثرُ اعتمادًا لهذا في مقاطِع القصائد مِن القدماء، وإنْ كان ذلك أيضًا موجودًا في أشعارهم"[١].

أمَّا العَلويُّ فقدِ اختار حُسنَ الختم بالدعاء بلا تعليق على طبقةِ المخاطَب، ولكنه علَّق على الغرَض وخصَّص مِن الأغراض المديحَ في بيت مدَح فيه أبو نواس الخليفةَ المأمون في قوله" فانظرْ إلى حُسْن هذه الخاتمة؛ كيف تضمَّنتِ الدعاء بالبقاء مع نهايةِ المدح والإعظام لحالِه"[٢].

٣. **المثل السائر**: والمثل: الشيء الذي يُضرَب لشيءٍ مثلاً فيجعل مِثْلَه[٣]، فإنَّ "الأمثال أحبُّ إلى النُّفوس لحاجتِها إليها عندَ المحاضرة والمجالَسة"[٤].

٤. **التشبيه المليح**: إنَّ قطع القصيدة على تَشبيهٍ مليحٍ ومَثل حسَن، يُعدُّ من فِعلِ الحذَّاق، والمترسِّلين المبرَّزين[٥].

٥. **بالتَّحيَّة والسلام**: على أن يكونَ ملائمًا لغرَض القصيدة، ومراد الشاعر منها، كما يُراعَى أن يكونَ آخِر كلمة في البيت الأخير، وهذا ما يجعله فاعلَ التَّحكُّم في القافية[٦].

هذه صُوَرٌ مِن الخواتيم التي عرَفها القُدماء، ولكن مِن المؤكَّد أنَّ الخواتيمَ تختلف باختلافِ موضوعات القصيدة، وذلك ما تنبَّهت له د. مي خليف، فذكَرتْ

---

(١) منهاج البلغاء، القرطاجنِّي، (ص: ٣٠٥).

(٢) الطراز، العلوي، (٣/ ١٨٧).

(٣) لسان العرب، مجلد١٣، (ص:٢٢).

(٤) ينظر: الصناعتين، العسكري، (ص: ٥٠٣).

(٥) السابق، (ص: ٥٠٤).

(٦) ينظر: بلاغة أساليب التَّحية في الشعر العربي، محمَّد علي الصامل، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ع٢٨، ج١٦، شوال ١٤٢٤هـ، (ص: ٦٩٠).

أنَّ مهارةَ تعامُل الشاعر مع الخواتيم باعتبارها ظاهرةً فنية، "تقوم علـــى أســـاسِ تطويـــع الخاتمة لِمَا يتناسبُ مع موضوعِ القصيدة وكأنَّ الشـــاعِر يهـــدف منـــها إلى تَـــرْك أثـــر واضحٍ في سامعيه قبلَ أن يُنهي قصيدته؛ تثبيتًا لِمَا رآه فيها مِن قضـــايا وأفكـــار، وهـــذا هو المبرِّر الواضح البيِّن لاختلاف نوعية الخواتيم باختلاف موضوعاتِ القصائد"[1].

وبعدُ: فقدْ تتبعْنـــا في هـــذا المبحـــثِ تطـــوراتِ المقْطَـــع الشِّـــعريِّ مِـــن حيـــث الاصطلاحُ والاستعمال، وعرَضْنا لنشأتِه منذُ أوَّل إشـــارة لـــه في أواخـــر المائـــة الثانيـــة التي أوردها الجاحِظ (ت ٢٥٥هـــ) إلى منتصَف المائة الثانية بعـــدَ الألْـــف الهجريَّـــة، ثم ناقشْنا آراءَهم حولَ هذا الجزء المهمِّ مِن القصيدة، ومكانتـــه، ودوره فيهـــا، وعَرْضـــهم لأركانِ جماليته، وأبْرز شروطه وعيوبه، وآخِرها صُـــوَره وأشـــكاله الـــتي بيَّنـــها النُّقـــادُ القدماء في مصنَّفاتهم.

(١) القصيدة الجاهلية في المفضليات، مي خليف، (ص: ٢٠٠).

المبحث الثاني:
(المقطع الشِّعري) عند المحْدَثين.

أولاً: (المقطع الشعري) وتحولاته الاصطلاحية حديثاً:

لم ينلِ المَقْطَع الشِّعريُّ عندَ المحدَثين الاهتمامَ الواسع والموجَّه مقارنةً بالمطلع أو لوحاتِ القصيدة الأخرى، إلاَّ أنَّنا نجد من الإشارات المتناثِرَة والإلْماحات اليسيرة ما يُبيِّن تصوُّرَهم للمقطع الشِّعري واهتمامَهم المقل به.

ومِن الملاحظ أنَّ مصطلح (المقطع) لم يتداولْه المعاصِرون للدَّلالةِ على خاتمة القصيدة، إلاَّ عندَ النزر اليسير من الدَّارسين. و قد استعملوه بلفظ (مقطع) حينًا، وحينًا يستغنون عنه بدَلالةِ مرادفات تدلُّ على ذاتِ المعنى في بعض معاجِم المصطلحات البلاغيَّة والأدبيَّة الحديثة.

وفيما يَتعلَّق بتداوُلِ (المقطع) بوصفِه مصطلحًا بلاغيًّا، فقد ورَد أوَّلاً عند شُعراء مدرسة الإحياء في بدايةِ عصْر النَّهْضة، وذلك في قصيدةٍ لحافظِ إبراهيم[1] عنوانها (تهنئة أحمد شوقي بك) قائلاً:

بَلابِلَ وادِي النِّيلِ بالمشرِق اسجَعي ... بشِعرِ أَميرِ الدَّولَتَينِ وَرَجِّعي

أَعِيدي عَلى الأَسْمَاعِ مَا غَرَّدَتْ بِهِ ... يَراعةُ شَوْقِي في ابتِداءٍ ومَقطعِ[2]

ففي نهايةِ البيت الثاني ورَد مصطلح المَقْطَع معطوفًا على الابتداءِ للضديَّة، إذًا فالمقطع يقَع على النقيضِ مِن المطلع كما هو معلومٌ مِن الضدية الحاصِلة بين البداية والنهاية، فكلمة (أعيدي) اتَّخذتْ مِن الشعر السابق مفعولاً؛ لأنَّ الشعر هو ما غرَّدتْ به يَراعةُ شوقي، فالابتداء والمقطع يخصَّانِ القصيدةَ بدايةً ونهايةً، هذه أولى الإشارات الشِّعْريَّة الحديثة للمصطَلح.

ولو فتَّشنا عن (المقطع) كمصطلحٍ نقديٍّ عندَ النقاد المعاصرين نجِد أنَّه غلب عليه عندَهم دَلالته على الفِقرة مِن الشِّعر والنثر، كما استعمَله الأُدباء في كتُب

(١) ديوان حافظ إبراهيم، ضبَطه وصحَّحه وشرَحه ورتَّبه: أحمد أمين وأحمد الزين، إبراهيم الأبياري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بيروت-لبنان، عام١٩٨٧م.

(٢) السابق، (١/ ١١٩).

تحليل الشِّعر كذلك، فهم يَصِفون الفصلَ أو اللوحة مِن القصيدة بـالمقطع. أمـا البيـت الأخير فيسمُّونه: (الخاتمة) أو (البيت الأخـير) أو (النهايـة)، يتبعـون في اصـطلاحهم ابنَ رشيق (ت ٤٥٦هـ)[١]، و رأيَه الآنِفَ الـذِّكر فيمـا يخـتصُّ (بالنِّهايـة)[٢]. وفي التدليل على أنَّ المقْطَع عندَ المحدَثين لا يُستعمَل للدَّلالة علـى مقطـع القصـيدة كاملـة؛ إنَّ منهم مَن ذهب إلى أنَّ المقاطع هـي مقـاطع الأبيـات، الـتي تعـدُّ أساسًـا لبنـاء القصيدة، "فبالمقطع يبدأ البِناء أساسًا، فهو مُنقطَع الأبيـات؛ أي: وقفتـها.. ومـا بـين أقْصر وَحْدة لُغوية في المطلع وأقْصَر وَحْدة لُغوية في المقْطَـع يتـهيَّأ الغنـاءُ عـبرَ بنـاء وتفاعُل السلسلة اللُّغويَّة التي اخترقَها الإيقاع محوِّلاً إيَّاها إلى خطاب"[٣].

كما أكَّد د.جودت على مِثل هذه الدَّلالةِ لكلمةِ المقْطَـع فهـو يَـرى: "ضـرورة الاعتناء بالمطالِع والمقاطِع التي هـي أواخِـر الأبيـات، فالألفـاظُ في المطلَـع يجِـب أن تكونَ مختارة، متمكِّنة، حَسَنة الدَّلالة على المعنَـى، تابعـة لـه، خُصوصًـا بالنِّسـبة إلى الكلمةِ الواقِعة في مقطَع المِصراع؛ إذ يحسن بمقطعها أنْ يكـونَ ممـاثلاً لمقطـعِ الكلمـة التي في القافية... والاعتناء واجبٌ بمقطع البيت"[٤].

هذا ما سَلَب مصطلح (المقطع) دَلالتَه الاصطلاحيَّة القديمـة، بالإضـافةِ إلى كونـه أحدَ أسبابِ نُضوب استعماله حديثًا، ولكنَّه احتفظ بمكانته جزءًا مِـن الـنص، بدَلالـةِ مرادفاته عليه.

وقدْ أسلفنا الحديثَ في مدخل الفصل عن المقْطَـع في المعـاجم العربيـة المعاصِـرة، ووضعْنا أيدينا على تباينِ دَلالاته[٥]. فـالمقْطَع في أيـدي المحـدَثين لم تتضـحْ ماهيتـه إلا عندَ القِلَّة منهم، ففي معاجِمِ المصطلحات الحديثةِ والمتخصِّصـة في العلـومِ والفنـون

---

(١) العمدة، ابن رشيق، (١/ ٢١٦).

(٢) يراجع المبحث الأوَّل مِن الرِّسالة: رأي ابن رشيق، (ص: ١١).

(٣) الشعر العربي الحديث (التقليدية)، محمد بنيس، عام٢٠٠١م، ط٢، (ص: ١٣٢-١٣٤).

(٤) شكل القصيدة العربية في النقد العربي إلى القرن الثامن، جودت فخر الدين، دار المناهل - دار الحرف العربي، عام٢٠٠٤م، ط٣، (ص: ٨٩).

(٥) ينظر: مدخل الفصل الأول، (ص:٢).

ورَد فيها المقْطَع بمعانٍ جديدة، وحمل فيها دَلالاتٍ أكثـرَ ممَّـا حملـه في السـابق، بـل واتَّسعت رُقعة استعمالِه ومساحة إيرادِه، وهذا يدلُّ علـى التطـور اللُّغـويِّ والنَّقـديِّ والبلاغيِّ الذي رافقَه الانفجارُ الاصطلاحي المعاصِر، مـا حَمَّـل المصـطلحَ في مختلـفِ فروع اللُّغةِ أكثرَ مِن معنى، ويقابل ذلك الجفافُ التداولي لهذه المصطلحات.

وخلاصة البحـث في معـاجم المصـطحات الأدبيـة و البلاغيّـة الحديثـة عـن اصْطلاح (المقطع) ومفهومُه، فإنّها تتجلّى في دلالتـه علـى الوَحـداتِ الصَّـوتيَّة الـتي تَتألَّف منها الكلمات، كما أنَّها تَعـني: الحـرفَ، ومواضِـعَ الوقـوف، والجـزءَ مِـن القصيدة، وذَكروا دَلالتَه على البيتِ الأخير مِن بين تلـك الـدَّلالاتِ السـابِقة إلاَّ أنَّهـم لم يَتواضَعوا على تخصيصِه لهذا المعنى(١).

وإنَّ أبرزَ ما يُلاحَظ علـى الفهـم المعاصـر لمصـطلح (المقطـع)، إخراجـه مِـن خصوصية دَلالتِه على آخِرِ بيت مِن القصيدة، فمنهم مـن يسـتعمله للدلالـة الصـوتية أو نظام الكلام أو جزء مـن القصـيدة، وهـذا يـدلُّ علـى أنّهـم جَمْعـوا دَلالاتِ المصْطَلَح المتداولة عندَ المعاصِرين فقط، وقصروا النظر علـى ذلـك، و لم يتتبعْـوا تـاريخ المصطلح في كتُب القدماء.

وكذلك مُصطلح (المقطع الشِّعري) فإنَّه لم يَسلَمْ مِن الاخـتلافِ والتوسُّـع، فهـو مجموعةٌ مِن أبيات الشِّعر تتميَّز بوحـدةٍ في الـوزن والقافيـة ومِـن مجمـوع المقـاطِع تتكوَّن القصيدة. كما أنَّه عندَ د. مجدي وهبة يدلُّ على مجموعـةٍ مِـن الأبيـات تَزيـدُ عادةً على الثلاثةِ تكون مُتَّحدة في نِظام الوزن والقافيـة مـع غيرِهـا مِـن المقـاطع في القصيدةِ الواحِدة، وهو عندَ الغربيِّين يعني (الدَّوْر)، وهـو عبـارةٌ عـن مجموعـةٍ مِـن

(١) يُنظر: معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، بمساعدة فريق عمل، (٣، عالم الكتب، عام ١٤٢٩هـ، ط١، (ص: ١٨٣٨). والمعجم الأدبي، جبور عبد النور، (ص: ٢٦١)، ومعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة - كامل المهندس، مكتبة لبنان - بيروت، عام ١٩٨٤م، ط٢، (ص: ٣٨٠)، المعجم المفصَّل في الأدب، محمد التونجي، دار الكتب العلمية - بيروت، عام ١٤١٩هـ-١٩٩٩م، ط٢، (٢/ ٨١٩).

الأبيات ترتبط بوحدةِ الوزن والقافية[(١)].

هذا يُبيِّن أنَّ المقْطَع الشِّعريَّ واضحُ الجزئيَّة والانتماء، ولكنَّه لم يَحفِل بالتأخُّر والتغيير، فالمقطوعة التي أسْماها مقطعًا شعريًّا لا تختصُّ بموضعٍ معيَّن في القصيدة، بل إنَّ كل ثلاثة أبيات في القصيدة من أيِّ موضعٍ فيها تُسمَّى مقطعًا شعريًّا عنده.

فالملاحَظ مِن المعاني المعجميَّة البلاغيَّة السابقة، أنَّ التصور الحديث للمقطع متنوِّع الدَّلالات، فإنَّ أول الأوجه التي حمَلها هو: ما يَتعلَّق بالمقطع الصَّوتي، فقد عرَّفه المسديُّ بهذه الدَّلالة في قوله: "فالمقْطَع يشكِّل درجةً في السُّلَّم الهرَمي للوَحْدات الصوتيَّة، والتي يتشكَّل كلٌّ منهما مِن أصغر وَحْدة تَسبِقه الوحدةُ الصغرى (الفونيم)، ثم يأتي المقْطَع المكوَّن من فونيمات بترتيبٍ معيَّن، ثم تأتي مجموعةُ النغم (قطار المقاطع) المحتوية على النَّبْرِ وعلى تتابُعات مِن مجموعات النَّغم"[(٢)].

ومِن المعاجمِ الحديثة معاجمُ وَضَعتِ اليدَ على المعنى المراد باعتباره شائعًا في الاستعمال المعاصِر، فقد عرَّفه د. جبور عبد النور بقوله: "المقطَع: آخِر بيتٍ مِن القصيدة؛ لأنَّه يَقْطعُ الإنشاد. جزء مِن قصيدة أو أبيات قليلة لا يَبلُغ عددها ما هو مفروضٌ في تحديدِ القصيدة"[(٣)]، فهذا المعنَى هو الأقربُ دَلالةً على (المقطع) في النَّقْد الحديث.

ولعلَّ مِن أوضح المعاني الحديثة المستعمَلة للمصطلح (المقطَع) في أغلبِ كتُب المعاصرين النظريَّة والتطبيقيَّة فَحْوى قوله: "مَقْطع واحِد فِقرة مِن النثر أو الشِّعر وهو كنايةٌ عن عددٍ مِن الأسطر والأبيات التي تَرتبِط بمعانٍ متقارِبة منطلِقة مِن

---

(١) ينظر: معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة – كامل المهندس، (ص: ٣٨١)، ومعجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد المختار، بمساعدة فريق عمل، عالم الكتب – القاهرة، عام ١٤٢٩هـ– ٢٠٠٨م، ط١، (٣/ ١٨٣٨).

(٢) محاضرات في الألسنية العامة، فيردينانيد دوسيوسير، ترجمة يوسف غازي ومجيد نصر، دار النعمان للثقافة، لبنان – جونيه، (ص: ٢٧).

(٣) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، (ص: ٢٦١).

فكرةٍ أساسيَّة"[1]، فهذا يُعدُّ نموذجًا للتصوُّرِ الحديث للمصطلح.

وأمَّا في (المعجم المفصَّل) فقد ورَد المقْطَع بجميع مرادفاتِه، وكلُّها خلصتْ إلى تَصوُّرٍ سليم للمقطَع الشِّعريِّ بلا خلْط في الدَّلالات، فمِنها (الاختتام، الانتهاء، حسن الانتهاء، حسن الخاتمة، حسن الختام، المقاطع، الأواخر)، فقد وردتْ هذه المصطلحاتُ في المعجم كمرادفاتٍ جَمَعَتْ فيها الكتُب المؤلَّفة و الاقتباساتِ المتفرقةَ مِن كتب القدماء، ولكن تَصوُّرها الخاص للانتهاء هو: "تحرُّك النَّفْس عند ختامِ القصيدة أو العِبارة، وليبقى لها أوقعُ الأثر في الذات الإنسانية"[2]، فقدِ اهتمَّت بالأثَر النَّفْسي والوقع الشُّعوري للمقطع إبَّانَ مركزيته في القصيدة.

وبالنظر إلى معاجِم المصطلحات النَّقدية والبلاغيَّة لمصطلح (المقطع) نجِد أنَّ بعضها قدِ اكتفى بالنقل عنِ القدماء دون تَقييم لتطوُّرِه وبيانٍ للتصوُّر الحديث والاستعمال المعاصِر للمصطلح، وهذا يُوضِّح اتفاقَه مع المنقول القديم في الدَّلالة، مثل جهود د.أحمد مطلوب[3]، ود. بدوي طبانة[4]، ويدلُّ هذا على أنهما قامَا بتعريف المصطلحاتِ البلاغيَّة القديمة بما حملتْه كُتُب البلاغة العربية القديمة، فكشَفوا عن رؤية القُدماءِ واستعمالاتهم لها.

ومِن الملفت للنَّظرِ أنَّ للفظ الواحد والمصطلح الواحد أحيانًا عِدَّةَ مفاهيم، حتى تكاد اللفظةُ الواحدة تعثُر بين كثرةِ دَلالاتها، وهذا الأمْر يَسري في معظم اللُّغات، إلا أنَّ عُمق المدارسة في الدَّلالات تكشِف لنا عن ذاك الخيطِ المشترَك بينها على الرُّغم مِن افتراقها[5]، والخيط الذي يجمَع دَلالاتِ المقْطَع الذي تَقلَّب في فُروعِ عُلوم اللغة العربية، وحمَل أكثرَ مِن دَلالة؛ كونه الأخيرَ والجزءَ والمنتمي والمتغيِّر.

---

(١) السابق: الصفحة نفسها.

(٢) المعجم المفصَّل في علوم البلاغة البيان والبديع والمعاني، إنعام فوَّال، (ص: ٢٣٣).

(٣) معجم النقد العربي القديم، أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافيَّة، عام١٩٨٩م، ط١، (٢/ ٣٣٦).

(٤) ومعجم المصطلحات البلاغية وتطورها، بدوي طبانة، عام ١٩٨٩م، ط١، (٢/ ٣٣٧).

(٥) ينظر: تقديم المحقِّقين لموسوعة كشَّاف اصطلاحات الفنون والعلوم للتهانوي (ص: XI).

فالمقطع عندَ المحدَثين هو (الآخِر)، ولكنَّه مفتوحُ الآخرويَّة سواءً كان آخِر القصيدةِ أو البيت. وكذلك هو (الجزء) مِن الكل، والجزء المنقطِع هو جزءٌ مِن كلٍّ كان كاملاً فانقطع عنه لا يختصُّ بآخِرها، فكلُّ عدد مِن أبيات القصيدة هو (مقطعٌ) منها.

كما نَجده يدلُّ على (الانتماء) إلى كُليَّاتٍ لا ينفصِل عنها، سواء دَلَّ على آخِر القصيدة وقاعدتها أو آخِر البيت وقافيته أو قطعة منها. وأمَّا تضمنه لمعنَى (التغير) فالمقطع إيذانٌ بانتهاء القصيدة وانقطاعها، فهو مقطَع الأبيات؛ أي: حيث ينتهي الإنشادُ وينقطع انسيابُ النصِّ على لسانِ المنشِد وقلَم الشاعِر، ولكنَّ هذه المعاني لا تجمعُ إلاَّ في الدَّلالة على المقْطَع الشعريِّ الذي نَعني به آخِرَ بيتٍ في القصيدة.

أمَّا الفَهْم البلاغيُّ المعاصِر لاصطلاح (المقطَع الشِّعْري) فقد حقَّق بعضَ الاستقرار الدَّلالي عندَ مجموعةٍ منهم، في بيانهم (لبراعة المقْطَع أو براعة الختام)، وتعريفهما تعريفًا لا يُجافي ما نَرتضيه للمقطَع الشِّعْري، فهي عندهم أن "يختم المتكلِّم كلامَه بختام حسَن؛ إذ هو آخِر ما يَطرُق الأسماع، أو يقَع عليه نظرُ القارئ، فيحسن فيه أنْ يكونَ بمثابةِ أطيبِ لُقمةٍ في آخِر الطعام، أو بمثابة اللمساتِ الناعماتِ التي تَعْلَق في النفوس، وتسكُن عندَها سكونَ ارتياح، وتظلُّ لها ذِكرياتٌ، وتُحرِّك النفوس بالشوق إلى المزيدِ مِن أمثال ذلك الحديث... وللبُلغاءِ فنونٌ مختلفة كثيرة يَختتمون بها شِعرَهم ونثرَهم، ويَكون آخِرُ كلامهم دالاًّ على أنَّهم قد وصلوا إلى آخِرِ ما يَقصِدون مِن القول، وتَتفاضَلُ الخواتيمُ بمقدارِ ما فيها مِن إبداعٍ دالٍّ على أنَّها آخِر القول"(1).

كما قدَّم د. أحمد رضا تعريفًا لحُسْن الختام إذ قال: "إذِ المقصود من حُسن الختام عناية الناظِم والناثِر بخاتمةِ كلامهما، فيجتهدَا ليُحسنَا فيها غاية الإحسان؛ لكونه آخرَ ما يتلقَّاه السمع"(2)، فالتصوُّر الحديث بناءً على ما وَرَد في المعاجمِ

(1) البلاغة العربية وأُسسها وعلومها وفنونها، تأليف وتأمل، عبد الرحمن حسن حبنكة، عام١٩٩٦م، ط١، (٢/ ٥٦٣).

(2) براعة الاستهلال والتخلُّص وحسن الختام في شِعر الخنساء دراسة بلاغية، محمد رضا عبد الله الشخص، جامعة =

الحديثة وكتُبِ البلاغة والأدَب، هو التصوُّر الثابت الذي انتهى إليه المصطلحُ في دَلالته على البيتِ الأخير، بعدَ أن قضَى شوطًا كبيرًا مِن التذبذب والاضطراب، فقدِ استقرَّتْ دَلالاته على خاتمةِ القصيدة ونهايتها.

كما ذكر الهاشمي(ت ١٨٧٨م) خصوصيّة الخِتَامِ و استقلالهُ بالنكتة اللطيفة و الأسلوب الرشيقو المعنى البليغ، على أن يكون سالماً من التعقيد مجافياً للإسهاب[١].

أمَّا ما يَتعلَّق بتداوله عندَ النُّقَّاد والأدباء المحدَثين، فإنَّ ثَمَّتَ بعض الجهود في تثبيتِ دعائمِ المصطلح التي تستحقُّ الإشارة إليها، مِن مِثل جهود د. بكار[٢]، الذي تنبه لأهميَّة المقْطَع مِن بين أجزاء هيكل القصيدة العربيَّة القديمة المكوَّن مِن (المطلع، والتخلُّص، ثم الخاتمة). ووفَّى الحديثَ عنه ولَمَّ أطرافه، بل استعرضَ جهود القدماء والمعاصِرين في شأنه.

وكذلك د. يحيى الجبوري، فقد أشار إلى الخاتمةِ إشارةً مقتضبةً وبيَّن أهميتَها في القصيدة العربيَّة القديمة[٣]، أمَّا د.إبراهيم أبو زيد فقد قدَّم تعريفًا جامعًا للخاتمةِ التي تُرادفُ (المقطع الشِّعري) فهي عنده أنَّها: "مِن أخْطرِ أجزاء البِناء الفَنِّي للقصيدة، فهي خُلاصةُ التَّجرِبة الشِّعريَّة، وآخِر الكلمات، والقول الأخير، وفيها تكثيفٌ للتجرِبة الشِّعريَّة، ونتيجة المقدِّمات، وحَصيلة ما سبَق مِن أفكار ورُؤيا واتجاهات، وفيها دعوةٌ إلى التوجيهِ الإنساني الذي أراده الشاعِر في عمَلِه الإبداعي، وهي القاعدةُ أو النَّظرية ومُعظَم ما سبَقها يُعدُّ تمهيدًا لها"[٤].

فيتوجَّب أن نصِلَ بعدَ العرْض السابِق إلى قناعةٍ بأنَّ القصيدة عبارةٌ عن بناءٍ

=

الملِك سُعود، مركز بحوث كلية الآداب، سلسلة الاصدار١١٩، سنة الاصدار١٤٢٨هـ/ ٢٠٠٧م، (ص: ٥١).

(١) ينظر: جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لُغة العرب، أحمد الهاشمي، (١/ ٣٩).

(٢) ينظر: بناء القصيدة العربية، يوسف بكَّار، (ص: ٣٠١-٣١٦)

(٣) ينظر: الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، يحيى الجبوري، دار الرسالة، عام ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، ط٩، (ص: ٢٥٦).

(٤) بناء القصيدة في شِعر النَّاشئ الأكبر، علي إبراهيم أبو زيد، دار المعارف، عام١٩٩٤م، (ص: ٩٩).

يُنشِئه الشاعر مِن أعلاه حتى يصِلَ إلى القاعدة، التي يقطع عندَها القصيدة، فالشِّعرُ جَديلةٌ مِن الأبيات تنقطِع عندَ نهاية اسمها (المقطع الشِّعري)؛ لأنَّه يقَع في آخِر القصيدة ويُعتبرُ قفلاً لها متمِّمًا لمبناها.

بعدَ تحرير مصطلح (المقطع) وتخليصه مِن زائدِ المعاني وربْطه بآخِر بيت مِن القصيدة، بقِي أن نبيِّن التفاتَ المحدَثين له بوصفه جزءًا مِن النصِّ، وآراءَهم في موقعِه ومؤدَّاه، مع ملاحظةِ اختلاف الألفاظ الدَّالَّة فقد ورد (المقطع الشِّعري) بلفظه عندَ المحدَثين وأكثر ما انصرَف إلى الدَّلالة على خاتمة الرِّواية والقصَّة.

و عندما نُسلِّط الضوءَ على التصوُّراتِ النقديَّة المعاصِرة (للمقاطع) بشكل عام، نجِد أنَّ النقَّادَ المعاصرين اهتمُّوا بخواتيمِ الأعمال الأدبيَّة في مختلفِ الأجناس، والتفتُوا إلى نهاياتِ الرِّوايات وعُنُوا بها عنايةً واضحة، ومنحوها أهميةً كبرى كجزءٍ مِن معمار الرِّواية العربية الحديثة، والقصَّة القصيرة والمسرحيَّة[1].

وفي المقابلِ نجِدهم يتفاوتون في الاهتمامِ بخواتيمِ القصائِد، وذلك عندَ القلَّة مِن الباحثين، فخاتمة الرِّواية محفوظةُ المكانة في النصِّ الرِّوائي[2]، بينما نَصيبُ خاتمة القصيدة مِن هذا الاهتمام – المنصبّ على الخواتيم – كان يَسيرًا إذا ما قارنَّاه بالرِّوايةِ المعاصِرة.

---

(١) ينظر: (شعرية النهايات الرِّوائية)، معجب العدواني، وجريدة الرياض السعودية، ع١٤٨٠٨ ، بتاريخ ١١ - ١ - ١٤٣٠هـ، و(النهايات الإبداعية)، معجب العدواني، جريدة الرياض، ع١٤٨٢٢، بتاريخ ٢٥ - ١-١٤٣٠هـ. و(جاذبية العَنْوَنة والاستهلال وانفتاح الخاتمة)، نذير جعفر، جريدة الأسبوع الأدَبي، ع١١١٦، بتاريخ ٢-٨-٢٠٠٨م. و(النهاية الاعتباطية والاكتمال البنائي)، علم النَّص، جوليا كريسطيفا، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال، المغرب - الدار البيضاء، عام١٩٩٧م، ط٢، (ص: ٣٨). القصة القصيرة نهاية مفتوحة أم مغلقة، مريم الجابر، جريدة الرياض، ع١٥١٧٥ ، ١٠يناير٢٠١٠م.

(٢) عَتبات جيرار جينيت من النَّص إلى المناص، ترجمة: عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون - دار الاختلاف، (ص: ١٠٨). وعتبات النص بحْث في التراث العربي والخطاب النَّقدي المعاصر، يوسف الإدريسي، منشورات مقاربات - المغرب، عام ٢٠٠٨م، ط١، (ص: ٩ -١٠). وسحر النَّص من أجنحة الشعر إلى أُفق السرد قراءات في المدونة الإبداعية، إبراهيم نصر الله، إعداد تقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، المؤسَّسة العربية للدراسات والنشر، عام٢٠٠٨م، ط١، (ص: ٢٠٨).

فتُواجه الباحثَ عن ماهية (الخاتمة) عندَ المعاصرين مُعضـلِتانِ: إحـداهما: هـو قلَّـة المادَّة النقديَّة المتعلّقة بالمقطع مقارنةً بالحفـاوةِ الكـبرى للاسـتهلالِ أو المطلـع، عـدَا النزر اليسير مِن كتابات بعضِ الناهين مِن النقَّـاد الـذين اهتمُّـوا بخاتمـةِ القصـيدة، في ثَنايا بَحثِهم عن مقوِّمات بناءِ القصيدة العربيَّة في القديم والحديث.

أمَّا المعضلة الثانية: فهي افتقارُ كتُب النقْد الحديثة إلى الـنصِّ الصـريحِ الـذي يُـبِّن الخاتمة، بدءًا مِن الاصطلاح وماهيته، ووصولاً إلى قِيمته البنائيَّة والمعنويَّـة. فنجـد عنـد بعض المعاصرين تَفهُّمًا للخاتمة وإدراكًا لمؤدَّاها، ولكن يقصر ذلـك في حـدودِ قصـيدة بعينها، فلا يعمِّم إبانته ولا يَنصُّ على رأيٍ أو تعريفٍ لها.

ومجمل ما توصَّل إليه المعاصِرون في (الخاتمة)، كـان متعلقًـا بأهميَّتـها، وعلاقتـها بالبِناء الشِّعْري، والأثَر النَّفْسي الذي تترُكه في المتلقِّي، ثم درجة الوعي الكِتابي.

وإنَّه لَمِن الضروري أن نَتبيَّن مكانة (المقطع الشِّعري) مِن اهتمـام النقَّـاد ودرجـة بيانهم له، فقدِ اتَّضح أنَّ الناقِدَ المعاصرَ عرَف المقْطَع بدَلالـة مرادفاتـه عليـه، والتفـتَ لأهميَّته، التي مِن صُورِها أنَّ النهاية هي نتيجةُ الـنصِّ، وتعـود علـى بَـدْءِ القصـيدة، وفيها يَكشِف الشاعِرُ عن مراده و غايتـه. فعَلَـى (النهايـة) في القَصـيدة المعاصِـرة أن تَكونَ نتيجةً حتميةً، وخلاصةً للنصِّ الإبداعي، تعودُ على المقدِّمة وتـرتبط بهـا، وفيهـا يوضِّح الشاعِرُ عنِ المقصد الأخير، ثم إنَّهم عدُّوا (النهايـة) "الـرُّكن الأهـم في تشـكيلِ بِنية النصِّ الإبداعي ولها وهجُها ودورها في تحديـد مسـار العمـل واتِّجاهـه.. لـيس غريبًا أن تُعَدَّ النهايةُ أو الخاتمة الرُّكنَ الأسمـى في العمـلِ الإبـداعي، لنأخـذ العَـرْض السينمائي بوصفِه مثالاً على أهميـة النـهايات، فالنهايـة (الفيلميَّـة) تَتبقَّـى غالبًـا في ذاكرتِنا ليس لكونها آخِر المشاهد التي نختزِلُها فحسبُ، بل لكونهـا تختصـر لنـا ذلـك العَرْض وتُلخِّصه. فمِن الصعب جدًّا أن نستدعيَ كاملَ العمـل بعـدَ اكتمـال القِـراءة، لكنَّها تستدعي اللحظاتِ والمشاهدَ الدرامية، فالبدايات والنـهايات هُمـا مـا يَتبقَّـى في

الذاكرة وتشكِّل اتجاهنا وميولنا تُجاهَ العمل الرِّوائي"[١].

أمَّا د. حميد الحميداني فيَرَى أنَّ "المقدمة والنهاية همـا عتبتـانِ بامتيـاز؛ لأنَّ الأولى عتبة دخولٍ إلى النص، والثانية عتبةُ الخروج منه"[٢]، فالنص عنـدَ الحميـداني مؤطَّـرٌ بالافتتاح والختام، وقد عدَّها د.حافظ المغربي عتبةً من عتبـاتِ الـنص المعاصِـر، وهـي بالطبع عتبةُ الخروج[٣].

هذا بيانٌ موجَز للخاتمة باعتبارها جزءًا مِن النصِّ الإبـداعي ورُكنًـا مـن أركانـه، تقَع في آخِره، بل تحدِّد مسار العمل واتجاهه، فخاتمة النصِّ يُعـوَّل عليهـا تحديـد اتجـاه هذا العملِ؛ لكونها آخِرَ ما يبقَى في الـذاكرة منـه. فيتَّضـح ممَّـا سـبق إدراك الناقِـد المعاصر لأهمية (الخاتمة) في العمل الأدبي، و شعوره بمكانتها في القصيدة.

ثم نَجِد أنَّ مِن مظاهر هذا الاهتمام ما يَتعلَّق بـالعَرْض التـاريخي السـريع للتصـوُّر القديم للخاتمة، الـذي قـام بـه د. معجـب العـدواني في (النـهايات الإبداعيَّـة في التراث)[٤]، فقد أوْجَز الامتدادَ التاريخي للخاتمة في هذه المقالـة، و مِـن الملاحَـظِ أنـه لم يَتنبَّه إلى أنَّ (الخاتمة) في النقـد العـربي القـديم مُسـتعمَلَة باصـطلاحٍ آخَـر وهـو (المقطع). فإنّ د.العدواني أثبتَ تَنبُّهَ العربي لمزيَّـة النـهايات، ولكنَّـه قلَّـص الحـديثَ عنها في دائرةِ مرادفاته التي استضاءَ بها.و أنَّ مُعظمَ مـا أورده مِـن تصـورات كانـت تدور في حلقة (الخاتمة والانتهاء)؛ إذًا، تَراجُع الحركة التداوليَّـة للمصـطلحاتِ القديمـة

(١) جماليات النهايات الإبداعية مَدخَل نظري، معجب العدواني، جريدة الرياض، ع١٤٨٠٨، الخميس١١محرم ١٤٣٠هـ، ٨ يناير ٢٠٠٩م.

(٢) عَتَبات النَّص الأدبي (بحث نظري)، حميد لحمداني، مجلَّة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدَّة، مج١٢، ع٤٦، شوَّال ١٤٢٣هـ، (ص: ٨).

(٣) ينظر: أشكال التناصِّ وتحولات الخطاب الشعري المعاصِر-دراسات في تأويل النصوص، حافظ المغربي، دار الانتشار العربي – النادي الأدبي بحائل، عام٢٠١٠م، ط١، (ص: ٢٣٥).

(٤) بحث: النهايات الإبداعيَّة في التراث، معجب العدواني، ملتقى الباحة الرِّوائي الثالث – الباحة، بتاريخ٢٠-٢٢/١٠/١٤٢٩هـ. بحث: النهايات الرِّوائية السعودية في الألفية الثالثة: احتجاج واستشراف، معجب العدواني، ملتقَى قراءة النَّص٩، (الرِّواية في الجزيرة العربيَّة)، نادي جدة الأدبي- جدة، بتاريخ ٢٥ – ٢٦/٣/٢٠٠٩م.

أدَّى إلى هذا الانفِصال بيْن الاستعمال المعاصِر والمصطلح التُّراثي.

فقدْ عُرِفَ (المقطع) بدَلالتِه الشعريّة الحقيقيَّة، عند د.بكار وأدْرَكَ أنَّه مرادفٌ للخاتمة والانتهاء[1]. ومِن الجهود البحثيَّة التي أَسهَمتْ في بَعْثِ المصطلحِ القديم، كما أسهمتْ في تداول المصطلح مِن جديد وتناوله بلفظِه في التراث و لم ينعَتْه بمرادفاته، بحثُ (شِعرية المقْطَع في شِعر عمر أبو ريشة)، فقد عرَّف د. إبراهيم الكوفحي (المقطع الشِّعري)[2] وأشار إلى أهميته في قوله: "إنَّه البيت الذي تعتمِدُ عليه القصيدةُ شكلاً ومضمونًا، وكما تَنبُع منه الإمكاناتُ الجماليةُ حيث يُسهِم في مدِّ فضاء النصِّ الدَّلاليِّ وشَحْن طاقته. فهذا البيت لا يُمكن الاستغناءُ عنه أو حَذفُه في سِياق التجرِبة الخاصَّة التي يَسعى الشاعِرُ إلى تجسيدِها ونقْلِها للمتلقِّي؛ لارتكازِ بِناء القصيدة عليه بحسبه الأساس الذي تحقَّق مِن خلالِه وجودها وتعزز وَحْدتها وتَصِل إلى غايتها الدَّلاليَّة والفنيَّة"[3]، فهذه الأهميَّة المستحقَّة التي أُوليت للمقطع، تُعدُّ صورةً مِن صُور الالتفاتة النقديَّة المعاصرة للمقطع الشعري.

أمَّا الشعراء في قصائدِهم فأجدر ما يُشار إليه، تصريحُ الشاعر (عمر أبو ريشة) في إبراز مكانةِ الخاتمة، وذلك في قوله: "أنا شاعِرُ قصيدة، ولستُ شاعرَ بيت، والقصيدة عندي وَحْدة لا تتجزَّأ، تعودت أنْ أختمَها بما أُسمِّيه (بالبيت المفاجأة) وهذا مَذهَبِي في الشعر، وهذا لا يَعني أنَّه لا يوجد شِعرٌ مِن طراز آخر"[4].

فالبيتُ المفاجأة أَطلَق عليه بعضُ النقَّاد اسمَ البيت الصَّدمة[5]. وهذا تصريحٌ

---

(١) بناء القصيدة العربية، يوسف بكار، (ص: ٣٠١).

(٢) شِعرية المقْطَع في نماذج من قصائد عمر أبو ريشة، إبراهيم الكوفحي-الأستاذ المشارك في كلية اللغة العربية بجامعة أمّ القرى، مجلة جامعة أم القرى، رجب عام ١٤٣٠هـ يوليو ٢٠٠٩م، ع٢.

(٣) السابق، (ص: ١٩٥).

(٤) في لِقاء مع الشاعر نُشِر في (مجلة الشراع اللبنانية)، العدد٢٦٠، تاريخه ١٩٨٧/٣/١٦م.

(٥) تطوُّر تجرِبة الحداثة، نذير العظمة – سوريا، مجلة الموفق الأدبي، السنة الخامسة والثلاثون، كانون ثاني٢٠٠٥، ع ٤٠٥.

يوضِّح اهتمامَ الشاعر (عمر أبو ريشة) بخاتمة قصيدته وأنَّ الختام يشكِّل سِمةً يَتميَّز بها عن غيره من الشعراء، فاهتمامه بالخاتمة جعَلَه يُطلِق اسمًا على هذه الظاهِرة الشعرية، فـ(البيت المفاجأة) مصطلحٌ يخصُّ (عمر أبو ريشة)، ولا يجوز تَعميمُه؛ لأنَّه ليس كلُّ خاتمة هي مفاجئة، والفُجاءة ضربٌ من ضروب المقاطع الشعريّة، و تتمثَّل في تلك القصائد الخاصَّة التي أَطلَق عليها د. الكوفحي في بحثه الآنف (قصيدة المقطع)؛ لأنَّ القصيدة – فيما يرى – تتركَّب على هذا البيتِ ولا تَنهضُ إلاَّ به[1].

وفي دِراسةٍ للدكتور عصام حلبي، ذكَر أنَّ "هذه طريقةٌ جديدة في مسار القصيدة، حيث يَبدأُ الشاعِرُ بسَرْد قِصَّة أو حِكاية تسير بِرتم مُتسلسِل إلى أن تَصِلَ إلى البيت الأخير حيث يُغيِّر الشاعِر كلَّ الموضوع ويَنقُل القارئَ إلى زاويةٍ مختلفة تمامًا عن كلِّ الموضوع الأصْلي للقصيدة"[2].

مِن كلِّ ذلك يَتبيَّن وعيُ الناقد المعاصِر بأهميَّة الخاتمة في النصِّ الشِّعري، وحساسية موقِعها بالنسبة لمعماريةِ القصيدة القديمة والحديثة، ومكانة المقْطَع التي تنبَّه لها بعضُ النُّقَّاد في القصيدةِ الحديثة عندَ الشاعِر الحديث على المستوى التنظيري والتطبيقي؛ فقد تَنبَّه لها بعضُ الدَّارسين على المستوى التطبيقي خاصَّة عندَ مَن يُعنَى بتحليل بعضِ النصوص القديمة وشرْحها حيثُ أدْرَك أهميتها ومَركزيتها في القصائِد القديمة، فنجد ذلك في إشاراتٍ مُتناثرةٍ في بعضِ كُتبه التي واجهوا فيها النصوصُ القديمة بالشَّرْح والتحليل[3]؛ فقدْ توصَّلوا لمركزيَّة الخاتمة، ووضَعوا اليد على أهميَّتها دون الإفصاح عن هذه المكانة المهمَّة.

كما عدَّها د.عبد الله السمطي نِظام من أنظِمة تكثيفِ الدَّلالة في النصِّ

(١) شعريّة المقطع في نماذج من قصائد عمر أبو ريشة، إبراهيم الكوفحي، (ص: ١٩٨)

(٢) (الإبداع في جماليات عمر أبو ريشة)، عصام حلبي، مجلَّة التراث العربي، السنة السادسة والعشرون أيلول ٢٠٠٦- رمضان ١٤٢٧، ع١٠٣.

(٣) ينظر (قراءة في الأدب القديم)، محمَّد محمد أبو موسى، ط٣، عام٢٠٠٦م/ ٢٣٣- (ص: ٣٢٢).

وجعَلها تَقنيةً يُمكن للمبدِع أن يطوِّعها لخِدمة إبداعه[1]. فحسبُ العربيَّ المعنى المكثَّفُ والعاطِفة المركَّزة في كلمات يستقلُّ بها البيت[2].

أمَّا فيما يَتعلَّق بصورِ الخاتمة وأشكالِها في القصيدةِ المعاصِرة، فنَجِد أنَّ النُّقَّادَ اختلفوا في بيانِهم لأنواعِ الخواتيم، فالناقِد على وعيٍ بعدم إمكانية تَحديدِ صُور الخاتمة؛ لأنَّها مِن صُنع المبدِع الذي لا يُمكن حصْر إبداعه في نوعٍ أو صورة معيَّنه، إلاَّ أنَّ الباحِث في آرائهم يجِد ما يُضيء جوانبَ منها.

إنَّ مِن أبرز الجهودِ المحفوظة التي تَناول أشكال الخواتيم في الشِّعْر المعاصِر هي نازك الملائكة[3]، فقد بحثتْ في الخاتمة باعتبارها لَبِنةً مِن بناء النصِّ المتكامِل، وناقشتْ أشكالَ الخاتمة باعتبارِ الشكل والمضمون، ثم الهيكل الشِّعري، ما جعَل حديثها عن الخاتمة وشَكل القصيدة ومضمونها مُجملاً في نقطتين:

أولاً: الخاتمة باعتبارِ المضمون: فإذا كانتْ "القصيدة تَتناول موضوعًا ساكنًا كالنَّهْر مثلاً فتصفه كما يلوح للشاعِر في لحظةٍ معيَّنه، وفي هذه الحالة تكون خاتمةُ القصيدة أقْوى مِن سائرِها حيث تقومُ على نوعٍ مِن التعارض الخفيِّ بيْن البيت الخير وبقيَّة الأبيات. أمَّا حين تتناول القصيدةُ حادثًا أو (امتدادًا زمنيًّا، بكلمة أخرى) فإنَّ الحركة تأتي مِن تعاقب الزَّمَن الذي يستغرقه الحادثُ ويمرُّ عبرَ القصيدة أمامَنا. وفي هذه الحالة تكون الخاتمةُ متميزةً عن سائرِ القصيدة بأن تُوقِف هذه الحركة عندَ نُقطة منطقيَّة. وهي حالةٌ يقوم فيها التعارُض بيْن الحرَكة الزمنيَّة في القصيدة والسُّكون في ختامها"[4]. هنا المضمونُ فرض على المبدِع نوعية الخاتمة، مع مراعاة دَرجةِ الانفعال في ثَنايا النصِّ ومتابعة حرَكة الزَّمَن، فإذا كان المضمون

---

(١) ينظر: أنظِمة تكثيف في النصِّ الشِّعري، محمد صالح وصيد الفراشات، عبد الله السمطي، مجلَّة نزوي، تصدر عن مؤسَّسة عمان للصحافة والنَّشْر، تاريخه٢٨/٦/٢٠٠٩م، العدد ١٨.

(٢) ينظر: الأصول الفنيَّة للشِّعر الجاهلي، سعْد إسماعيل شَلبي، دار غريب للطباعة والنشْر والتوزيع -القاهرة، ط٢، (ص: ٧١).

(٣) قضايا الشِّعْر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، عام٢٠٠٤م ، ط١٢.

(٤) السابق، (ص: ٢٣٩).

هادِئًا لزِم أن تكونَ الخاتمة قويَّة، وإذا كانتْ تتناول حادثًا، فهذا يتوجَّب حضورَ الزَّمن كعاملٍ يَدفَع المبدِع والمتلقِّي للمتابعة حتى النّهاية، فتوجب أن تكونَ النهاية هادئةً تتوقَّف فيها حركةُ الزمن، وقدْ أشارت د.مي خليف إلى أنَّ خاتمة القصيدة تختلِف باختلافِ مضامينها التي تتحكم فيها الموضوعات[1].

ثانيًا: الخاتمة باعتبارِ الشكل: ومِن الأساليب التي يختم بها الشاعرُ قصيدتَه ما يقوم على أساسِ الإيقاع والموسيقَا كأنْ تكونَ القصيدة ذاتَ مقطوعاتٍ متساويةِ الطول رباعيَّة أو أكثر، فيَجعل المقطوعة الأخيرة ذاتَ طولٍ مختلف، أو عن طريقِ التَّكْرار باعتبارِه شكلاً مِن أشكال الختام[2].

وفي الحديثِ عن هيكلِ القصيدة ودَور (المقطع الشِّعري) في تحقيقِ الوَحْدة والبناء، نذكُر أنَّه قدِ انطلق الجدلُ حولَ وَحدة بنيَّة القصيدة العربيَّة القديمة في الرُّبُع الأوَّل من القرن العشرين. الأمر الذي خوَّل للباحثين أنْ يَتبيَّنوا تكامُل أجزاء القصيدة القَديمة وتناسُق بنائِها؛ فطَفِقوا يثبتون لها خصيصةَ (الوحدة) بكلِّ ما أوتوا مِن إمكانات ذِهنيَّة وخلفيات عِلميَّة[3]. ولكن ما يهمُّنا هو مكانة (المقطع) مِن هذه الوَحْدة باعتبارِه جزءًا مِن أجزاء النصِّ، ودَوره في إحداثِ الترابُط وأداء هذا المطلَب النَّقْدي، وعَلاقته بوَحدة القصيدة العربيَّة.

قد لا نَعْدو الصوابَ إذا قلنا: إنَّ (المقطع الشِّعري) في القصيدة يُعدُّ بيتَ القَصيد فيها، البيت الذي يَكشِف الغرَضَ مِن نظْمِ القصيدة، ويرتكِز عليه الشاعِر

---

(١) ينظر: القصيدة الجاهلية في المفضليات، مي خليف، (ص: ٢٢).

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) مِن هذه الأعمال نذكُر: (وحدة القصيدة العربية في النقد العربي) لبسام قطوس، أربد- الأردن، مؤسَّسة حمادة للخِدْمات والدِّراسات الجامعية، ط١، عام١٩٩٩م. و شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى نهاية القرن الثامن الهجري، جودة فخر الدين، بيروت، دار الآداب، ط١، عام١٩٨٤م. و بناء القصيدة العربية في ضوء النقد الحديث، يوسف حسن. و معجم المصطلحات البلاغيَّة وتطورها ، بدوي طبانة، (٢/ ٣٣٧). و بناء القصيدة العربية، يوسف بكار، بيروت، دار الأندلس، عام١٩٨٣. و وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي ، حياة جاسم، بغداد١٩٧٢، والقائِمة طويلة.

في أداء المعنَى الأصيل الذي يُريده[1]؛ إذ يكتمل البناءُ وعندَه يــتمُّ الأثــر، فقــد نــاقش الشاعِرُ صلاح عبد الصبور مكانةَ الخاتمة ودَورَها في إحكــام بنــاءِ القصــيدة، وذلــك في كتابه (حياتي في الشعر) حيث يقول: "ويَبــدو لي الآن أنَّ محــكَّ الكمــال في بِنــاء القصيدة هو احتواؤها على ذِروةٍ شِعريَّة، تقود كلَّ أبيــات القصــيدة إليهــا، وتُســهِم في تجليَّاتها وتنويرها، وهي ليستْ ذِروةً بــالمعنى الــذي نجِــده في درامــا. وإنْ كانــت تحتوي عنصرًا دِراميًّا، ولكنَّها أقربُ ما يكون إلى ما اصــطلح العــرَبُ علــى تســميته (بيت القصيد)، ومــا الاخــتلافُ في الأبنيــة إلا اخــتلافٌ في مكــان الــذِّروة مِــن القصيدة.

ربَّما كان "أيسرُ الأبنية الشِّعْريَّة هو ما جاءتْ به الــذِّروة في نهايــة القصــيدة"[2]، بناءً على ذلك يُمكن أن نقول: إنَّه إذا حمل المقْطَع بــؤرةً شــعورية قويَّــة في القصــيدة بلغتِ الكمال عندَ الشاعر صلاح عبد الصــبور، فــالمقطع الشِّــعري عنصــرٌ يمكــن أن يستثمرَه المبدع في خِدمة قصيدته حتى يصلَ بها إلى الكمال في البناء والأثَر.

أمّــا المقطــع الشــعري في القَصَــائِد المركَّبــة و علاقتــه بــالبؤرة الشــعوريّة، فإنّ"القصيدة العربية الفصيحة القائِمَة على مُقدِّمــةٍ غزليَّــة تَــنجح في اســتدراج أُفــقِ التلقِّي إلى بؤرة النصِّ التي تكمُن بالضرورةِ في خاتمة القصيدة"[3].

وهذا تحديدٌ أكثرُ حصرًا لبؤرةِ التلقِّي التي تَتجلَّــى في خاتمــةِ القصــيدةِ، وخاصَّــة قصائد المفتتحة بالمقدِّمات الغزليَّة، معنَى ذلك أنَّ هناك حَشدًا لكــلِّ قُــوى الــنصِّ منــذُ البَدء ليصلَ إلى الخاتمة، حيث البــؤرةُ الشــعوريَّة، فالشــاعر يــدَّخِر موهبتــه وقُدرتــه ليفجِّرها في النهاية؛ لأنَّ "النهايات الاعتباطيَّــة للقصــائد هــي علامــةُ تعثُّــرِ الصــنيع

(١) يُنظر: المعجم المفصَّل في الأدب، محمد التونجي، (١/ ٢٠٢).

(٢) ديوان صلاح عبد الصبور، (حياتي في الشعر)، دار العودة-بيروت ١٩٨٨م، مجلد٣، (ص: ٣٨).

(٣) (قراءات في غنائيات عباس الدليمي)، وجدان الصانع، صحيفة سبتمبر، بتاريخ ٦سبتمبر -أيلول٢٠٠٧م، ع١٣٤٤.

الشِّعري واضطرابِ القَول"[1].

فهذه النهاياتُ الاعتباطيَّة التي أشار إليها د. البرغوثي جعلتْه يَربط الصنعةَ بالشاعريَّة، فأخْذُ النهاياتِ بعَينِ الاعتبار دليلٌ على وعيِ الشاعر بأهميَّة الإحسان في هذا الموضِع، وإهمالُه لها يدلُّ على تعثُّر صنعتِه الشعريَّة؛ فالشاعريةُ مرتبطة بالصَّنعةِ وهذا مخالفٌ لرأي القرطاجنِّي (ت ٦٨٤هـ) الذي يَرَى الصنعةَ شيئًا والشاعرية شيئًا آخَر. فكلُّ صانع شاعِر، وليس كلُّ شاعر صانعًا، ولكنَّه في الحقيقة شاعر، ثُمَّ إنَّه يتَّفق معه في تشنيعِ فِعل القطع بلا اهتمام[2].

فالنهاية مرحلةٌ حتميَّة، للشاعر أنْ يترُك لنفسه الوصولَ إليها بطبيعتها، حين يكتملُ البناء، وله أن يَعجلَ عليها ويختمَ قبلَ اكتمالها وبلوغِه طورَ النُّضج فتُولد غيرَ مكتمِلة، فاكتمال البِناء يكونُ مترتِّبًا على علاقةٍ يَصنعها المبدِع بين الافتتاح والنِّهاية التي "تكون على الدوام ذات صِلة واضحة ببدايتِها، وبذلك يتمُّ للشاعر تحقيقُ فِعل متكامِل في صميمه، يَنتهي في موضعٍ شبيهٍ بموضع بدئِه وإن لم يكُن هو بالضبط؛ لأنَّه عودٌ إلى هذا الموضع بعدَ رِحلة أكسبتِ الشاعرَ خِبرات جديدة"[3]، وفي هذا إشارةٌ إلى عَلاقةِ الخاتمة بأبياتِ القصيدة منذُ المطلعِ وحتى البيت السابِق له، وهذا ما عَدَّه بعضُهم مِن عوامل نجاحِ (المقطع الشِّعري)، مِن مثل د. خالد الحليبي في قوله: "إنَّ نجاحَ الخاتمة يعودُ لأسباب كثيرة؛ منها أنَّها جاءتْ قُفلاً محكمًا للقصيدة، بحيث لا مجالَ للزِّيادة عليها، ومنها صِلتُها القوية بالبداية"[4]، فاتِّصالُ الخاتمة بالمطلع عاملٌ لإنجاحها، ودليلٌ على طبيعيَّة الإنشاد.

أمَّا نازك الملائكة فقد وضعتْ للقصيدة الحديثة أرْبعَ صِفات عامَّة توفِّر لها

---

(١) (أغلب نُقَّادنا العرَب لا يَعرفون كيف يقرؤون قصيدة)، مريد البرغوثي، جريدة الشرق الأوسط، ٢٣ ربيع الأول ١٤٢٥، ع ٩٢٩٧.

(٢) إن من (عيوب المقطع) قلَّة العناية به. [يُراجع هذا الرأي في المبحَث الأوَّل، (ص:٤٢)].

(٣) الأُسس النفسيَّة للإبداع الفنِّي في الشِّعر خاصة، مصطفى سويف، دار المعارف، ط٤، (ص: ٣٠٦).

(٤) البناء الفنِّي في شعر عمر بهاء الدين الأميري، خالد بن سعود الحليبي، نادي الأحساء الأدبي، ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م، ط١، (ص: ٨٢).

الهيكلَ الجيِّد والبناء المتَّسق، وهي: "التماسُك، والصَّلابة، والكفاءة، والتعادُل"[1]، ثم ناقشتْ مقوِّمات كلِّ صِفة على حِدَة، وأوكلتْ لكلِّ صفة مَن يُنجزها مِن مقوِّمات القصيدة العربية، وجعلتْ للخاتمة وحدَها مهمَّةَ (التعادل) وذلك في قولها فيه: "هو آخرِ صِفات الهيكل الجيِّد، فنقصد به حُصولَ التوازنِ بين مُختلفِ جهاتِ الهيكل وقِيام نِسبة منطقيَّة بين النقطة العُليا والنقطة الختاميَّة. وإنما يحصُل التعادل على أساسِ خاتمة القصيدة، حيث يقوم تَوازُنٌ خفي ثابِت بيْنها وبيْن سِياق القصيدة"[2].

فهي تُحمِّل الخاتمة مهمَّةَ توازن النصِّ؛ لكونه القاعدةَ التي يَنبني عليها. وفي رأيي أنَّ اشتماله على الصِّفة الأخيرة وتفرُّده بها لا يعني أنه لا يُسهِم في تثبيت الصِّفات الأخرى، فهو عاملٌ معهم يستثمر قوَّةَ المبدِع لصالح تماسُك النصِّ وصلابتِه وإحداثِ الكفاءة القُصوى.

ولعلَّنا لا نَعْدُو الصوابَ إذا قلنا: إنَّ نازك الملائكة كانتْ أوعى مَن ربَط خاتمةَ القصيدة بهيكلِها، وذلك في تَقسيمِها لهياكلِ القصائد الحديثة؛ حيث اعتمدتْ في إجراء ذلك على ثُنائية القوَّة والضَّعْف، وجدلية الثورة والسُّكونِ وعَلاقتها بالزَّمَن في السِّياق ذاته؛ لكونها شعرتْ "أنَّ القصيدةَ تَميلُ إلى الانتهاءِ إذا استطاع الشاعرُ أن يُحدِث تعارضًا واضحًا بين السِّياق والخاتمة. فإذا كان السِّياق هادئًا جَعَل الخاتمة جهوريةً مجلجلةً، وإذا كان السِّياقُ متحرِّكًا مال بالخاتمةِ إلى السُّكون، وهكذا"[3]. فقسَّمتْ هياكل القصائدِ إلى ثلاثةِ أقسام، وناقشتْ في كلِّ هيكل خاتمتَه المفترضَة، وذلك فيما يلي:

أولاً: الهيكل المسطَّح: الذي يَخلو مِن الحرَكَة والزَّمَن؛ لذلك يُمكِن أن نَعتبرَ أنَّ القصائدَ التي "تدور حولَ موضوعاتٍ ساكِنة مجرَّدة مِن الزمن، وإنَّما يَنظُر

---

(١) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، (ص: ٢٣٦).

(٢) السابق، (ص: ٢٣٨).

(٣) السابق، (ص: ٢٤٠).

الشاعِر في لحظةٍ معيَّنة ويَصِف مظهرَها الخارجي في تلك اللحظة وما يترُكه مِن أثرٍ في نفْسه"[١]. فهذا الهيكلُ الشِّعريُّ الأوَّل "يحتاج إلى خاتمةٍ شامخةٍ تكون هي الأُخرى كسياجٍ عالٍ يحدُّ البُقعةَ الصغيرةَ الممتدة ويُنهيها.. فالخاتمة لا بدَّ أن تكونَ جهوريةً مجلجلةً قاطعةً لِكي تبرزَ على سائرِ الأبيات وتُشعِرنا بالانتهاء. ومعنى الجهورية أن يَحتويَ البيتُ الأخير على حُكمٍ قاطعٍ قويٍّ أو عبارة بتَّارة تَصلُح لاختتامِ القصيدة"[٢].

ثانيًا: الهيكل الهَرَمي: وهو الذي يَستند إلى الحرَكة والزَّمَن، و"هذا الهيكلُ يَمنح الأشياءَ بُعدًا رابعًا، في لحظةٍ مِن لحظاتها يبدو وكأنَّ الشِّعْر قد تَجرَّد من الزمن فراح الماضِي والحاضر والمستقبَل، فتَبدو كلها واحدًا، ومِن خلالها يبدو الموصوفُ متحرِّكًا، ومتغيرًا مؤثرًا فيما حولَه متأثرًا به"[٣].

و "خاتمة هذا الهيكل تمتلِكُ قابليةَ الانتهاء بسكون، وهو أمرٌ غيرُ ممكنٍ في قصائدِ الهياكل المسطَّحة؛ حيث يَنبغي أن تكونَ الخاتمة جهوريةً على شيءٍ من العلو، وكأنَّ هذه الجهارةَ نوعٌ مِن الحرَكة التي تَجيء بعدَ السُّكون الطويل فتُوحي بالانتهاء"[٤].

ثالثًا: الهيكل الذِّهني: وهو الذي يَشتمِل على حركةٍ لا تقترن بزَمنٍ، ثم "هو الهيكل الذي يُقدِّم عنصر الحرَكة على أسلوبٍ فِكري. وأكثرُ ما يَنجحُ هذا الهيكل في القَصائدِ التي تَحتوي على فِكرة يُناقشها الشاعِرُ بالأمثلة المتلاحِقة"[٥]، فنجدُ أن الشاعر يقوم بختم " القصيدة بموازنةٍ، ومِن دون هذه الموازنةِ تَبقَى قصائد هذا النوع ناقصةً بحيث تَترُك في نَفْس القارئ إحساسًا بما يُسمَّى في عِلم النفس بالفاعليةِ

---

(١) السابق، (ص: ٢٣٩).

(٢) السابق، (ص: ٢٤٤).

(٣) السابق، (ص: ٢٤٦).

(٤) السابق، (ص: ٢٤٧).

(٥) السابق، (ص: ٢٥٨).

الناقصة"[1].

خُلاصة ذلك: أنَّ هياكل القصيدة الثلاثة تَعتمِد على عَلاقةِ التضادِ بين السِّياق والخاتمة في مستوَى الحرَكةِ والسُّكون، فحُضورُ السُّكون في السِّياق يَمْنَعُ حضورَه في الخاتمة، والعكس صحيح، إلاَّ في حالةِ إحداثِ التوازنِ بيْن هذا وذاك، وإحكام السيطرة على ثورةِ النصِّ حتى يصلَ إلى الخاتمة.

ومناقشة مكانة (المقطع الشِّعري) باعتبارِه عتبةً مِن عتبات القصيدة، تَستدعي الإشارةَ إلى أنَّ العَتبةَ في النصِّ بمثابة المِفْتاحِ الذي يُدخِلك إلى عالمه، فالنصُّ مُكوَّنٌ مِن مجموعةٍ مِن العتبات، "وقد بيَّنتِ الدراساتُ الحديثة أهميةَ هذه العتبات في بناء النصِّ، فهي تشغل وظائفَ نَصيَّةً وتركيبيَّةً، تفسِّر أبعادًا مركزيَّة مِن إستراتيجية الكتابة والتخييل"[2]، "فمَن لا يَتنبَّه إلى طبيعةِ ونوعيةِ العتباتِ يتعثَّر بها، ومَن لا يُحسن التمييز بينها مِن حيثُ أنواعُها وطبائعُها، ووظائفها يُخطئ أبوابَ النص، فيَبقى خارجَه"[3].

وقد عَدَّ النُّقَّاد المعاصِرون (المقطع الشِّعري) أحدَ هذه العتبات، فالنصُّ كما يَراه فيليب هامون في دِراسته حولَ الخواتيم، يحتوي على مواقعَ إستراتيجيَّة وعلى تفصيلات أساسية ووقفات أكثرَ أهميَّةً مِن غيرها. كما يحتوي أيضًا، على العلامات الفاصلة و علامتيْ الفتْح والإغلاق غير أنَّه يُوسِّع دائرةَ المواقع الإستراتيجيَّة الموجودة في النصوصِ دونِ تمييزٍ بين عتباتٍ ومتونٍ، فيذكر ما يلي: (العُنوان، الحاشية، المقدِّمة، المطلع، الذِّروة، التحوُّل، الاستطراد، الوقف، الخُلاصة، والخاتمة)، وما يلفت الانتباه هو أنَّ فيليب يتعاملُ مع العتباتِ على قدْر المساواةِ مع كلِّ المواقع الإستراتيجيَّة في النصِّ. كما لاحظَ اهتمامُ المهتمِّين بهذه المواقع بتركيزهم على

(١) السابق، (ص: ٢٦١).

(٢) من النص إلى العنوان، محمد أبو عزة، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة،مجلد١٤، ع٥٣، رجب ١٤٢٥هـ، (ص: ٤١٠).

(٣) عتبات، جيرار جنيت مِن النص إلى المناص، عبد الحق بالعابد، (ص: ١٥).

(العنوان أو بداية النّص)، ثمَّ يُعطينا انطباعًا بأنَّه يَعتبرها جزءًا مِن النَّصِّ ولا تنفصل عنه بشكلٍ مِن الأشكال، و قد وضع خاتمة النص في دائرة البحث، و لم ينظرْ إليها كنهايةٍ بالضرورة للنص، بل ميَّز بيْن الخاتمة ونهاية النصِّ، فإذا كانتِ الخاتمة تُعلِن إغلاقَ النص، فليس مِن الضَّروريِّ أن يكونَ النصُّ قدْ بلَغ نهايتَه[1]، فكما هو واضحٌ أنَّ فيليب هامون اهتمَّ بخواتيمَ النصِّ التي تُوقِظ المنشغِل به، لائمًا مَن اهتمُّوا ببداياتِ النصوصِ كالمطالع والافتتاحيات على حسابِ نهاياتها بوصفِها عتباتٍ مُهمَّةً[2].

فأنّ "الخواتم تتميَّز عنِ المداخل، مِن حيث إنَّ بلوغَها لا يَعني نهايةَ النصِّ، مِثلَما تَعني المقدِّماتُ والمطالعُ والعناوين بدايةَ النصوص. ومِن البدهيِّ أنْ نتصوَّرَ القارئَ وقد أَنْهَى قراءتَه للنصِّ، وقد وجَد نفسَه لا يزال مشغولاً بعوالِمِه، ممَّا يدلُّ على أنَّ الخاتمةَ ليستْ بالضرورة نهايةَ اشتغال النَّصِّ"[3]، إذًا فـ(المقطع الشعري) - الخاتمة - عتبةُ خروجٍ مِن النصِّ تَفْسحُ لنا مساحاتَه؛ لذلك يجب العنايةُ بها وبطبيعتها. وهذا استثمارٌ ذكي لِمَا رآه فيليب هامون في الفَرْق الذي تَمخَّض له بينهما في تميزه بين: "(خاتمة النَّصِّ) و(نهاية النصِّ)، فإذا كانتِ الخاتمةُ تُعلن إغلاقَ النصِّ؛ فليس مِن الضروريِّ أنْ يكونَ قد بلَغ نهايتَه"[4]. فالإبداع ممتدُّ الأثر بلا نِهاية أمَّا العمل الإبداعي فمختومٌ بخاتمته الطبيعيَّة.

ثانيًا: درجة الوعي في المقْطَع الشِّعري:

(١) ينظر: عتبات النص الأدبي، حميد الحميداني، مجلَّة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، ١٢، الجزء ٤٨، شوال١٤٢٣هـ، العدد ٤٦، (ص: ٢٩).

(٢) يُراجع رأي فيليب هامون، في [أشكال التناصِّ وتحولات الخِطاب الشِّعري المعاصر، حافظ المغربي، (ص: ٢٧٥)].

(٣) يُنظر: عتبات النص الأدبي، حميد الحميداني، (ص: ٢٩)

(٤) السابق، (ص: ٢٩).

لقدْ تَنبَّه القدماءُ لدرجةِ الوعيِ في المَقْطَع الشِّعري حينَ أَوْضحوا حَجمَ الأثَر النفسي للخاتمة، وذلك في وصْفِ استلذاذِ السَّمْع للختام وتشوُّق النَّفْس له، وانقطاعِ الرَّغْبةِ بعدَه. وقد أوضح د. بكَّار معلِّقًا على رأيِ ابنِ رشيق (ت ٤٥٦هـ) في مُعلَّقة امْرئ القيس، أهميةَ (الأثَر النَّفْسي) الذي يَتوجَّب على الشاعِرِ مراعاتُه وإتمامُه في نَفْسه أوَّلاً، ثم نفْس المتلقِّي كي لا يقع في البتر.

فإنَّ قطعُ القصيدة عندَ د. بكَّار هو فِعْلٌ إرادي يَحسِمُها؛ لأنَّ تعلُّقَ النَّفْس بالقصيدة يفضَح ولادتَها المبكِّرة قبلَ لحظةِ المخاض الحقيقيَّة وتَمام نُضج الأداة وهي القصيدةُ نَفْسها، والأثَر و هو الرِّسالةُ التي أرادَ الشاعِرِ إيصالَها للمتلقِّي بهذا النَّص. وكلُّ هذا يَحتاجُ إلى درجةٍ كافيةٍ مِن الوعي بموضعِ القَطْع الذي يُؤذِن بتمامِ الفِكْرة وأداء الرِّسالة الشِّعريَّة[١].

إنَّ أبرز ما يتوجَّب مناقشتُه في (الخاتمة) مِن جهة المبدِع، هو موضوعُ (درجة الوعي)، فالوَعيُ الكِتابي يتَّصل مفهومُه من حيثُ الجوهرُ بذلك الوعي بالذاتِ في مراحلِهِ المستوعبة داخليًّا بدرجةٍ عالية، وهي المراحلُ التي لا يَكونُ الفردُ فيها غارقًا دون وعْيٍ مِنه في البِنيات الجماعيَّة[٢]. فالوعيُ الكِتابيُّ بمثابةِ استرداد الإنسانِ لذاكرته، أو استعادتِه (صوته). إنَّه وعيٌ تاريخيٌّ في إطارِه الخارجي، ولكنَّه وعيٌ لا تَاريخيٌّ في عُمقه الإنساني؛ لأنَّه وعيٌ بحقيقةِ الوجودِ في تلك اللحظةِ حاضِره وآتيه[٣].

وعَلاقة درجة الوعي بخاتمةِ القصيدة تتمثَّل في خَلاصِها مِن المبدِع وانفصالِها عنه، وفي توفيرِ الإشباعِ وتمامِ الأداء واكتماله. "فالقُدماء أَدْرَكوا أنَّ تحديدَ نهايةِ

(١) بناء القصيدة العربية، يوسف بكار، (ص: ٣٠٥)

(٢) ينظر: الشِّعْريَّة والثقافة مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشِّعر العربي القديم، حسن البنا عزّ الدين، المركز الثقافي العربي، المغرب – الدار البيضاء، ط١، (ص: ٦٨).

(٣) السابق، (ص: ٧٣).

القصيدة بِيَدِ الشاعِرِ نفْسه"[١]، وأنَّ الشاعر واعٍ ومسؤولٌ عن ختْم القصيدة بخاتمةٍ مناسِبة. ولكن الشاعِرِ المعاصِر "يرَى أنَّ الشعر لا نهايةَ له وأنَّ الشاعِرِ هو الذي يفرِض النهايةَ ليقطعَه ويَفْرَغ لمقتضياتِ الحياة العَمليَّة"[٢]، فالشِّعرُ عِند الشاعِرِ حالةٌ ممتدَّة لا يَقطعها إلاَّ قطعًا قسريًّا ليفرغَ لأمورِ الحياة العمليَّة.

هذا القول يُعيدنا إلى رأيِ فيليب هامون في تفريقه بين مصطلحَيْ (خاتمة القصيدة) و(نهاية القصيدة)، ويتبيَّن وعيُ الشاعر المعاصِر بأنَّ الخَلاصَ مِن العمل الأدبي هذا لا يَعْنِي نِهايتَه؛ لأنَّه يتربَّع في اللاشعور لِيَخطُرَ في أعمال أخرى له أو لغيرِه.

ومِنهم مَن رأى أنَّ خاتمة القصيدة لا تُفرَض عليه بل يَتلقَّاها؛ فقدْ قال بعضهم: إنَّ القصيدةَ هي التي تَفْرَغ منِّي ولستُ أنا الذي أَفْرَغُ منها. وفي تعليق لأحد الشُّعراء قال: "إنَّ القصيدة تَنتهي كما تَنتهي العمليةُ الجِنسيَّة! أحيانًا تنتهي وكأنَّك استيقظت مِن النوم، أحيانًا أكتُب عشرةَ أبيات وأحيانًا أكتُب قصيدةً طويلة"[٣]، فهذا الرأي يؤكِّد أنَّ القصيدةَ بغضِّ النظر عن امتدادها، لها بدايةٌ ونهاية، ولكن النهاية متلقَّاةٌ لا شُعوريَّة تَضعها الحالةُ الشُّعوريَّة المصاحِبة للإبداع.

و إنَّ مِن أبرزِ الإنجازات المعاصِرة التي بَحثَتْ في درجةِ الوعيِ بالخِتام، كانتْ على يدِ د. مصطفى سويف، فقد بَحث في درجةِ وعيِ الشاعِرِ في ختْم القصيدة، واجتَهَد في الإجابة عن هذا السؤال: كيف يَبلُغ الشاعرُ نهايةَ القصيدة؟ ومِن ثَمَّ استقَى مفرداتِ إجابة هذا السؤال مِن الشُّعراءِ أنفُسهم، وخَلُص بعدَها إلى أنَّ "نهاية القصيدة تُحتِّمها طبيعةُ فِعل الإبداع أنَّه فعل متكامِل، له بدايةٌ وله نهاية، متضمِّنتان أصلاً في التوتُّر الذي يَدفَعُ الشاعرَ إليه، فنحن عندما نبدأ أيَّ فِعل ينشأ عندَنا توتُّرٌ لا يَنخفِضُ إلاَّ ببلوغِ الفِعل نهايتَه، ولا تكونُ هذه النهايةُ حاضرةً في

---

(١) بناء القصيدة العربية، يوسف بكَّار، (ص: ٣٠٥).

(٢) الأسس النفسيَّة للإبداع في الشِّعر خاصَّة، مصطفى سويف، (ص: ٣٠٥).

(٣) السابق، الصفحة نفسها.

ذِهننا منذُ البداية. ولـيس مِـن الضـروريِّ أبـدًا أن تَكـونَ النِّهايـة (نعرفهـا)؛ أي: نُدركها إدراكًا واضحًا باعتبارِها نهايةً، بل إنَّ عَلاقتنا به علاقةٌ دِيناميَّـة أصـلاً: فـنحن نبلغها وهنا يَنخفِض التوتُّر، والتوتر نفسه نِظامٌ دِينـامي متكامِـل بحيـث يُمْلِـي علينـا تكاملَ الفِعل. فنحن إذا بدأْنا السعيَ نحوَ غايةٍ معيَّنة نشـعُر بضـغطٍ شـديدٍ يَـدفعُنا إلى مواصلةِ السَّعْي نحوَها إذا حاول أحدٌ أن يَقِف في وجْهنا، وهنا تَنشَـأ مظـاهرُ السـلوك الانفعالي، فنُحاولُ أن نُزيلَ العقبة بكلِّ الطرق الممكِنة، وفي كـثيرٍ مِـن لحظـاتِ هـذه المحاولة لا نَعي الهدفَ بوضوحٍ في ذِهننا، لكنَّنا ننفِّذ مـا يَقتضـينا إيَّـاه ضـغطُ التـوتُّرِ الذي نَحْمِله"[1]، ود. سويف هنا يؤكِّـد إراديَّـة الخاتمـة، وأنَّهـا حاجـةٌ تتـوهَّج في المبدِع كي يُحقِّقها. فقد بَيَّن حاجة القصيدة للخاتمة مِن مُنطلَـق الرغبـةِ الـتي تتكـوَّن داخله لبلوغ التمام، فوصولُ الشاعر لخاتمةِ القصيدةِ رغبةٌ يجتهد لإشباعها.

ومِن صُورِ وعي الشاعِر بخاتمة النصِّ هو مـا يُمكِـن أن نُسـمِّيَه "الاستشـراف"، فالشاعِر يستشرِفُ النهايةَ في ثنايا نظمِه للقصيدة، فبَعضُ الشُّـعراء تَتـراءَى لـه النهايـة في منتصف القصيدةِ وبَعضُهم منذُ المطلع. و مِن أبرز مَـن يُمثِّـل الحالـة الأولى، وهـي استشرافُ النهاية في مُنتصف القصيدةِ هو الشاعِر هو محمـد المجـذوب؛ حيـث قـال: "لا أذْكُر أنِّي قدَّرتُ نهايةً بعينها لقصيدةٍ ما قبلَ الوصول إلى تلـك النهايـة، بـل علـى العَكسِ كثيرًا ما أحْسَبُ الموضوعَ العارض لا يَتجـاوز بِضـعةَ الأبيـات، فمـا أكـاد أمْضِي فيه حتى أَراه يتَّسعُ ويَتَّسع وأنا ماضٍ وراءه باضـطرار؛ اسـتكمالاً لأمْـر لا بـدَّ منه"[2].

فالشاعِر هنا يؤكِّد أنَّ المضيَّ في القصـيدة يَفـرِض عليـه اسـتكمالَها ولا تكـونُ كاملةً إلاَّ إذا خُتِمت. وذَكَر أيضًـا أنَّ معرفـةَ نهايـة القصـيدةِ مِـن "عمـل الموجـةِ نَفْسِها.. تَندفِع بقوَّة التيَّار الباعِث فتتابع صُـورَها المختلِفـة حـتى تَنتـهيَ إلى قرارِهـا

---

(١) السابق، الصفحة نفسها.

(٢) السابق، (ص: ٢٣٣).

الأخير الذي يُؤلِّف النهاية"[1]. أمَّا استشراف النهاية بعدَ إتْمامِ المطلَع نمثِّل عليه بالشاعر رِضا الرَّصافي وعادل غضبان وبهجة الأثري، حيث يتَّجه كلٌّ مِن هؤلاء الشعراء إلى أنَّ نهاية القصيدة تَتراءَى لهم منذُ المطلع.

فقد قال الأول: "إنَّ نهايةَ قَصيدتي لا أراها إلاَّ بعدَ البَدءِ بالقصيدة والفَراغ مِن مطلعها.. فلا أستطيع أنْ أخطَّ كلمةً واحدة ما لم أبدأْ مِن البيت الأوَّل فيه، كما لو كنت أبْني بناءً لا بدَّ فيه مِن البَدءِ بالأساس، فإذا تَمَّ لي المطلعُ وضح هيكلُ القصيدة كلها فأشْرَف على الخاتمةِ مِن مَكاني ذاك.. فإذا واتاني المطلع.. اطمأننتُ للنهاية"[2].

أما الثاني فيَرى: "النهاية أنا أُحدِّدها، عندما أبتدِئ نظمَ القصيدة أعرِف النحوَ الذي ستَنتهي عليه، بل أعرِف مدى كلِّ قِسم مِن أقسامها، وقلَّما أخطأتُ في التقدير"[3].

وقال الثالث: إنَّ "نهاية القصيدة أكادُ أَراها واضحةً قبلَ أن أبلغَها، وأُنهِي القصيدةَ فِعلاً حيثُ كنتُ أُقدِّر لها، وقلَّما أفْعَل غيرَ ذلك"[4].

وهناك رأيٌ يَجمَع ما بيْن الاستشرافَين - منذُ المطلعِ حتى المنتصَف - وهو خليل مردم في قوله: إنَّ "الانتصاف في الموضوع يُحدِّد النهاية، وقد يَكون الصحوُ مِن نشوةِ الحال الشِّعْري يُحدِّد النهاية"[5].

وهناك حالةٌ أُخرى يُمكِن أنْ نُطلِق عليها الترتيبَ والتنضيد، وهو ما يَفْعَله بعضُ الشعراء، فقد ذَكَر رضا الرصافي أنَّ "بعض الشُّعراءِ يَنظِمون الأبياتِ دون رابطةٍ، ثم يأخذون بترتيبها كأنَّما هي عُقد أو سُبْحة تَهيَّأتْ لهم حياتُها، فراحوا

(١) السابق، (ص: ٢٣٤).

(٢) الأسس النفسيَّة للإبداع الفنِّي في الشِّعر خاصَّة، مصطفى سويف، (ص: ٢٢٨).

(٣) السابق، (ص: ٢٣٩).

(٤) السابق، (ص: ٢٢١).

(٥) السابق، (ص: ٢١٩).

يَسلكُونها في سِمْطها كيفما شاؤوا، وربَّما نظَمــوا البيــتَ الأوَّلَ منــها بعــدَ فــراغِهم منها كلها"(١). كلٌّ هذا يُبيِّن اخــتلافَ طرائــقِ الشُّــعراء في قَطْــع القصــائِد، ولكــنَّ الجامِعَ بينهم أنَّهم يَحرِصون علــى وضْــع نِهايــةٍ للــنص، وتَرجمــةِ الإرادة في إبــداعٍ خاصٍّ، وتلكَ هي غايةُ الوعي الشِّــعري؛ أن يُحــوَّل وُجــودُه في الزمــان إلى وجــودٍ لُغويٍّ أصيل، وهكذا ترتبط إيقاعيَّةُ الشِّعر بإيقاعيَّةِ المعرفــة بــأنْ تجعــل زَمانيــة اللُّغــة تَتكثَّف في اللحظةِ التي يَحياها الوعيُ ويَخبرُ ذاته فيها(٢).

وبذلك نكون قد عَرَضْنا تصوراتِ المحــدَثين للمَقطــع الشِّــعري، وكشْــفَهم لــه اصطلاحًا واستعمالاً عندَ الشُّعراء والنُّقــادِ علــى حــدٍّ ســواء، ثم التَّقســيمَ الحــديثَ لأشكالِ الخاتمة باعتبارِ البناء الشِّــعري بالكامِــل، ثم ناقشْــنا درجــةَ وعــيِ الشــاعِر وإدراكه لعمليَّة القَطْع الشِّعري في أثنائها.

---

(١) السابق، (ص: ٢٢٨).

(٢) ينظر: جماليات الشِّعر العربي دِراسة في فلسفة الجمال والوعي الشِّعْري الجاهلي، هلال جهاد، مركز دراسات الوَحدة العربية، سلسلة أطروحات الدكتوراه ٦٥، عام ٢٠٠٧م، ط١، (ص: ٨٧).

المبحث الثالث:
(المقطع الشِّعري) في ديوان الهُذَليِّين.

يُعدُّ المقْطَع الشِّعري في القصيدةِ العربية جزءًا مهمًّا مِن أجزاء البِناء الشِّعري المتكامِل ولبنةً محفوظةَ المكانة لا تأتلِف القصيدةُ إلاَّ بها، وقدِ اكتسب المقْطَع الشِّعري تلك الأهميَّةَ الكبرى؛ لكونه آخِرَ ما يَبقَى في الأسماع، كما أنَّ المطلع أوَّل ما يَقرعها، فالبَدْء والخِتام حازَا - في الذائقة العربيَّة - على مكانةٍ مرموقة، فمَع نهايةِ النصِّ تبدأ النفسُ بالاسترجاعِ بحرَكةٍ عكسيَّة، فتَفتتح النصَّ مِن الخاتمة إلى المطلع؛ وذلك لأنَّهما يُشكِّلان نُقطتَي ارتكاز، فمع المطلع تبدأ رحلةُ الرُّوح ومع المقْطَع تَنتهي، كما لا يَخفَى أنَّ المقْطَع الشِّعري يَتحكَّم في دَرجة تَقبُّل الجمهور للنصِّ، فقدْ ذكر ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ): "وخاتمة الكلام أبْقَى في السَّمْع، وألْصَقُ بالنَّفْس؛ لقُربِ العهد بها؛ فإنْ حَسُنت حَسُن، وإنْ قبُحتْ قَبُح"[١]، فكان لزامًا على الشاعِر أن يدخِّر جُزءًا مِن طاقته الشِّعْريَّة لخَتْم النصِّ بما يَتَّفق مع تجلياتِ المعنى في نفس الكاتب وتطلُّعات المتلقِّي، وكلَّما حالَف الأخيرةَ كان المقْطَع أوقعَ في نفْسه، وأثبتَ في ذِهنه.

و لعلَّه مِن المناسب أن نتطرَّق هنا لمسألةِ اختلاف موضعِ القَطع الشِّعريِّ بين ديوان الهُذليِّين وشرْح السُّكريِّ[٢]؛ وذلك بسببِ اختلافِ رِواية النَّصِّ الهُذليِّ مِن مصدرٍ لآخَر، "وإذا كان الرُّواة قدِ اختلفوا في نهاياتِ بعضِ القصائد الهذليَّة، فإنَّ هذه القصائد قد ضُمِّنتْ نهاياتٍ كثيرة جاءتْ قريبةً مِن آراء النقَّاد القُدامَى وتوظيفهم"[٣].

ومعنَى ذلك هو أنَّ تعدُّد روايات المقْطَع الشِّعريِّ مِن مصدر لآخَرَ لا يَنفي

---

(١) العمدة، ابن رشيق، (٢١٧/١).

(٢) ديوان الهذليِّين، نُسخة مصوَّرة عن طبعة دار الكتب، الناشر الدار القوميَّة للطباعة والنشر، القاهرة ١٣٨٥هـ-١٩٦٠م. شرح أشعار الهذليِّين، صنعةُ أبي سعيد الحسن السُّكري، تحقيق (عبد الستار فرَّاج/ محمود شاكر)، مكتبة درا العروبة، واقعٌ في ثلاثة مجلدات.

(٣) البِناء الفنِّي في شِعر الهذليِّين، إياد عبد المجيد إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، عام ٢٠٠٠م، ط١، (ص: ٩١).

التزامَ الشاعر الهُذلي بمطابقةِ القَطع الشعريِّ مع ما يَتطلَّبه الموقف ويُحتِّمه السياق عليه سابقًا، وفي الأمثلة التالية ما يُعزِّز هذه الفِكرة. و هذه التعدُّديةَ في مواضع القَطع الشِّعري أثارتْ إمكانية التَّغليب أو المناقَشة.

ومِن الواضحِ أنَّ بعضَ القصائد مالتْ إلى القَطع قبلَ أنْ تستكملَ كلَّ المعاني المطلوبة، ولعلَّ الاختلافَ في الرواية، أو عدمَ وُصول الموروثِ الشِّعْريِّ لهُذيل إلينا كاملاً، يجعلنا حَذِرين مِن أنْ نقطع بحُكمٍ تقويمي[1]،فقد أسهَم هذا الرأي في إبرازِ إبرازِ رُؤية الباحِثة مِن خلال إدراكِ القرائن والمقاماتِ المتعلِّقة بالقصيدة.

فقدْ سلَّطْنا الضوءَ على القصائدِ مختلفةِ الرِّواية في موضع (المقطَع الشِّعري) ما بيْن الديوان والشَّرْح، إمَّا بسقوط بعضِ الأبيات مِن أصْل الرِّواية، ومِن المقْطَع الشعريِّ خاصَّة أو ممَّا قَبْله، فيَرِدُ المقْطَع منبتًّا عن باقي أبياتِ القصيدة، وذلك مِن مثل قولِ ساعدة بن جُؤيَّة[2] (الطويل التام):

مُصَنَّعُ أَعْلَى الحَاجِبَيْنِ مُسَبَّلٌ   لَهُ وَبَرٌ كَأَنَّهُ صُوفُ ثَعْلَبِ[3]

قال المحقِّق: "وظاهرٌ أنَّه لا ارتباطَ بيْن هذا البيت وبيْن ما قبله، فلعلَّ قبله بيتًا أو أكثرَ قد سقَط مِن الناسخ"[4]، فإنَّ هذا البيت لا يَصلحُ أن يكونَ مقطعًا؛ لأنَّه منبتٌّ عن جوِّ القصيدة العام؛ لذا لا يُقبَل قطعه لها، لا بسبب اختلافِ الرِّواية فيه، بل لسقوطِ أبياتٍ مِن روايته، أو على صورةٍ أخرى تَتعلَّق باختلافِ روايةِ أبياتِ المقْطَع بزيادةٍ أو نقصٍ، وتَتمثَّل معضلةُ اختلافِ الرِّواية في هذه الأبيات في زيادة بيتٍ وردتْ روايته في الشَّرْح بأنَّه المقْطَع الشِّعْري للقصيدةِ، وما هو كذلك في الدِّيوان، كما حصَل في قصيدة أبي ذُؤيب[5] ذات المطلع (الكامل التام):

---

(١) السابق، (ص: ٩٢).

(٢) ساعِدة بن جُؤَيَّة أخو بني كعْب بن كاهِل بن الحارث بن تميم بن سعد بن هُذيل بن مدركة. [ينظر: (الديوان،ق١/ص١٦٧)].

(٣) (الديوان، ق١/ص ٢٢١).

(٤)(الديوان، ق١/ص٢٢١)، الحاشية السُّفلية رقم (٥).

(٥) خُويلد بن خالد بن محرِّث بن زبيد بن مخزوم بن صاهلة بن كاهل، أخو مازن بن معاوية بن تميم بن سَعد بن =

أَمِــــنَ المنُــــونِ ورَيْبِهَــــا تَتَوجَّـــعُ   وَالدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَـــنْ يَجْــزَعُ[1]

فالمقطع الشِّعري لهذه القصيدةِ في الدِّيوان هو قوله (الكامل التام):

وَكِلاهُما قدْ عــاشَ عِيشَــةَ ماجِــدٍ   وجَنَى العَلاءَ لَــوَ انَّ شَــيئًا يَنفــعُ[2]

ذُكِر في حاشية هذا البيت في دِيوان الُهــذليِّين رأيٌ في المقْطَــع الشــعري، نصّــه: "هذا آخرِ بيتٍ في القصــيدة المكتوبــة في نُســخة المرحــوم الشــنقيطي، وفي نُســخة أخرى خُتِمت بهذا البيت[3]":

فَعَفَتْ ذُيــولُ الــرِّيحِ بَعْــدُ عَلَيْهِمَــا   وَالدَّهْرُ يَحْصُدُ رَيْبُــهُ مَــا يَــزْرَعُ[4]

كما ذكَر محقِّقا شرح السُّكري (عبد الســتار فــرَّاج، ومحمــود شــاكر) أنَّــه في (جمهرة أشعار العرب)[5]، و قد رُوِيَ هذا البيت بعدَ بيــت المقْطَــع الــواردِ في (ديــوان الهذليِّين)[6].

وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ اختلاف الرِّواية (المقطــع الشــعري) مــع ثبــوتِ كــلٍّ مــن الروايتَين في المصادر[7]، يَفتَح باب المفاضــلةِ والتــرجيح؛ لــذلك وجــدتُ أنَّ المقْطَــع الشِّعري المرجَّح هو ما وَرَد في (جمهرة أشعار العــرب)؛ لأنَّ احتمــالَ القطــع بالبيــتِ

=

هُذيل بن مدركة بن إلياس بن نزار، جاهلي إسلامي، وكان رَاويةً لساعدة بن جُؤيَّة الهذلي، وقدْ خرَج مع عبد الله بن الزُّبير في مغزى نحوَ المغرب فمات؛ [ينظر: (الديوان، ق١/ ص١)].

(١) الديوان، ق١، (ص: ١).

(٢) الديوان، ق١، (ص: ٢١).

(٣) الديوان، ق١، (ص: ٢١)، الحاشية رقم (١).

(٤) الديوان، المتن، (ص: ٤٠).

(٥) يُنظر: جمهرة أشعار العرَب في الجاهلية والإسلام، أبو زيد محمَّد بن الخطَّاب القُرشي، حقَّقه وضبطه وزاد في شرْحه – علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والتوزيع، ١٩٨١م، (ص: ٥٥١- ٥٥٤).

(٦) ينظر: شرح السكري، مجلد١، (ص: ٤٠).

(٧) ثبوت رِواية القطع بالبيت الأوَّل في: (ديوان الهذليِّين) المعتمدة على نُسخة الشنقيطي، (شرح أشعار الهذليِّين للسُّكريِّ، (المفضليَّات)، تحقيق: أحمد محمد شاكر – عبد السلام هارون، دار المعارف، ط٦، (ص: ٤١٩ – ٤٢٩). أمَّا رواية القطع بالبيت الثاني ففي: (جمهرة أشعار العرب)، (ديوان الهذليِّين) نسخة أُخرى غير نسخة الشنقيطي.

الأوَّل لا يُناقض قطعَها ببيتٍ تالٍ، كما لا يُقلِّلُ مِـن قيمـة الرِّوايـة الأولى؛ ذلـك لأنَّ وجودَ الرواية الأخرى يُضيف إلى مضمونِ الخاتمة معانيَ جديدة، فتتَّسـع دائـرةُ الرؤيـة والشُّعور، ففي قوله:

وَكِلاهُما قدْ عاشَ عِيشَـةَ ماجِـدٍ وجَنَى العَـلاءَ لَـوَ أنَّ شَـيئًا يَنفـعُ[١]

نَجدُ أنَّ أبا ذُؤيب "وجَد في مصرعِ هؤلاء الفارسَـين عِـبرة للزَّمـانِ، فَهُـم مِـن رموز القوَّة، شأنُهم شأنُ ثَور الوحش القويِّ الـذي يحتمـل قسـوةَ الطبيعـة والحيـوان والإنسان، ويُكابد مغالبةَ الليل الصرّ والكلاب والصائدين... هـم رُمـوز القـوَّة الـتي سيطولها الموتُ، وهم يموتون؛ لينجوَ العـلاء"[٢]، وهـو بـذلك أتـمَّ المعـنى في نفْـس المتلقِّي؛ لأنَّه لا يَتطلَّع إلاَّ إلى معرفةِ المصير. إلاَّ أنَّـه حـين أتْبعهـا في الجَمهـرة ببيـتٍ آخَر لمسْنا فيه توسيعًا لأفق الصُّورة؛ حيث إنَّه قَـدَّم صـورةَ الحيـاة مِـن حولهمـا ولم يَكتفِ برِواية خبرِهما كمقاتلين، وهو في هذا البيتِ رَكَّـز علـى نهايـةِ الصِّـراعِ مـع القَدَر، والنتيجة التي تَوصَّل إليها مِن هذا الموقفِ أنَّ الصِّـراع في الحيـاةِ بـيْن الأقويـاء، لا يُؤثِّر بشكلٍ مِن الأشكال على استمرارِها ولا على حركةِ الزَّمَن الذي ضمَّهما.

وشاهِدٌ آخَر لزِيادةِ بيتٍ على المقْطَع الشِّـعْري في الـدِّيوان، مـا ورَد في قصـيدةٍ لصخرٍ الغي[٣](الطويل التام):

تَـيْسُ تُيُـوس إذَا يُناطِحُهَـا يَـا لم قَرْنـا أَرُومُـهُ نَقِـدُ[٤]

فقد ذُكِر في شَرْح السكري أنَّ القصيدة مقطوعةٌ بغيرِ هـذا البيـت، فقـد أنشَـد بعدَه بيتًا تاليًا وهو:

إنْ أَمْتَسِـكْهُ فبالفِـدَاءِ وَإنْ أَقْتُـل بِسَـيفي فَإنَّـه قَـوَدُ[٥]

(١) (الديوان، ق١/ ص: ٢١).

(٢) الواقع والأُسطورة في شِعر أبي ذؤيب الهذلي الجاهلي، د. نصرت عبد الرحمن، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان – عمان – الأردن، عام ١٩٨٥م، (ص: ١٠٠).

(٣) صخر الغيِّ بن عبد الله الخثميِّ، أحد بني عمرو بن الحارث. (الديوان،ق٢/ص: ٥١)

(٤) (الديوان، ق٢/ ص: ٦٢).

(٥) شرح السكري، مجلد١، (ص: ٢٦١).

وهنا نجِد امتدادَ القصَّة يُضيف لها تفاصيلَ جديـدةً، فإنقاصُـه مِـن قيمـة المـال المسروق كان مقطعًا شعريًّا، ثُمَّ أضاف السُّكَّريُّ روايةً أخـرى يَـذكُر فيهـا أنَّ الأمْـر عندَه غدا بالخِيار؛ إمَّا أن يأخذَ المسروق ويُفدي قِيمتَه أو يَقتُله بقَوَدٍ به.

وتَعقيبًا على الأمثلةِ السابقة نجِد أنَّ المقْطَع الشعريَّ يتحـوَّل مِـن بيـتٍ مفـردٍ إلى مضمَّن، أولهما تَمَّ تضمينُه بالعطفِ بالفاء (فعفت)، وبهذا البيتِ يُسـدَلُ السـتار علـى قصَّتهما.

وفي المثال الثاني ضَمَّن المقْطَع الشِّـعري إعرابيًّـا، وذلـك بتقـديمِ فِعْـلٍ وفاعـل لمفعولٍ به تَقدَّم في البيت السابق.

وهذا ما يَنطبِق كذلك على قصيدةٍ لأُميَّة بن أبي عائذ[1] (المتقارب التام):

أُسَـلِّي الهُمُـومَ بأَمْثَالِهـا   وَأَطْـوي الـبِلادَ وأقْضِـي الكَـوَالِي

وأَجْعَـلُ فُقْرَتَهَـا عُـدَّةً   إذَا خِفْـتُ بَيُّـوتَ أمْـرٍ عُضَـالِ[2]

ففي الشرح ذُكِر أنَّ البيت الثاني مِن المقْطَع الشـعري هـو آخِـر بيـتٍ في رِوايـة الأصمعي، إلاَّ أنَّ القصيدة في شرح السكري قـد أُضـيف لمقطعهـا بيتـانِ آخـران، رَواهما الجُمحي (ت ٢٣٢هـ) وحْده[3]، وهما:

فَـأَقْري مُهجِّـد ضَـيفِ الهُمـو   م صَـلْبًا لهـا عَنتـريسَ المحـالِ

فحينًـا سمينًـا وحينًـا يحـطُّ   سَديفَ السِّـنام بوشـكِ ارْتحـالِ[4]

وليس معنَى ذلك أنَّه قد تغيَّر موضعُ المقْطَـع الشِّـعري؛ ذلـك لأنَّ بـيتيَّ شـرْح السكري متعلِّقانِ بالمقطع الشِّعري في ديوان الهذليِّين، ويـدخلان تحـتَ طائلتـه، وهـذا عينه هو السببُ في عدَم نقْل موضع المقْطَع الشِّـعْري مـن رِوايـة الـديوان إلى رِوايـة

(١) أحد بني عمرو بن الحارث بن تميم بن سعد بن هذيل، شاعر إسلامي مِن شعراء الدَّولة الأُمويَّة، وقد مدح بني مَرْوان. (الديّوان، ق٢/ ١٧٢).)

(٢) (الديوان، ق٢/ ص: ١٩٠).

(٣) ينظر: شرح السكري، مجلد٢، (ص: ٥١٤).

(٤) السابق، الصفحة نفسها.

الشرح، فالأبيات في رِواية الأخير لا تُقدِّم المعنى كاملاً؛ لأنَّها تُشعر المتلقِّي أنها تتمةٌ لمجموعة الإجراءات التي اتَّخذها الشاعِر لدفْع وطأةِ الهموم، فوجودُ البيتين في رِواية الجُمَحي يُضيف للنصِّ، ولا يُلغي المقْطَع الشعريَّ الأوَّل، بل إنَّه يُطيل القطعَ بالتَّضمين إلى أربعةِ أبيات.

أمَّا حذْفُ بيتٍ مِن المقْطَع الشِّعريِّ، فمعناه أن تُقطع القصيدةُ في الديوان ببيتَين يُحذف أحدهما في الشرح، ومِثاله قول البريق[1](المتقارب التام):

أَرُوعُ الَّتِي لاَ تَخَافُ الطَّلا ... قَ، والمرْءَ ذا الخُلُقِ الأَفْقَمِ
فَأَتْرُكُهَا تَبْتَغِي قَيِّمًا ... وَأَقْضِي بِصَاحِبِها مَغْرَمِي[2]

ففي الشَّرْح لم يَرِدِ البيت الثاني وقُطِعتِ القصيدة بأوَّل البيتين برواية أبي عبد الله وحْدَه[3]، فاختلاف الرِّواية هنا لم يخدمِ النَّصَّ ولم يدعمْ معنا بل بتره؛ لورودِ القطع والنَّفس مُتطلِّعة للمزيد مترقِّبة لآخَر.

إن اختلافُ الرِواية المتعلّقة بالمقْطَع الشِّعريِّ تحدثُ بسبب الانفصال أو الحَذْف أو الإضافةِ، فإنّ الأول و الثاني يؤدِّيان إلى إخلالٍ عضويٍّ في بناء القصيدة، فإن انفصال المقْطَع الشِّعريِّ عن القصيدة؛ بسبب سقوطِ بعضِ الأبيات منها قبل المقطع، يُقدِّم النَّصَّ مُفتقرًا لما يُتمِّمُ معناه. و في حال حذف بعض الأبياتِ من المقطع الشعري في بعضِ الرِّوايات، فهي غالبًا ما تُؤثِّر على مكانةِ المقْطَع الشِّعريِّ في النَّصِّ وتُلحِق به بعضَ العيوب التي سنذْكرها لاحقًا. و أمَّا إذا زادتِ الأبيات على المقْطَع الشعري، فهذه الزِّيادة تُقوِّي المعنَى وتُضيف تفاصيلَ جديدة تُؤيِّد القولَ ولا تُخِلُّ بموضعِ القطع وقِيمته.

---

(١) عياض بن خويلد الخُناعي الهذلي، (الديوان، ق٣/ ص ٥٤)

(٢) (الديوان، ق٣/ ص ٥٧).

(٣) شرح السكري، مجلد٢، (ص: ٧٥٣).

أولاً: براعة (المقطع) في ديوان الهُذَلِيِّين:

لقد حرَص الشُّعراءُ الهُذَليُّون علـــى التـــأنُّق في صـــياغةِ مقـــاطع الخِتـــام، وكانـــتْ معالجتهم الفنيَّة لنهاياتِ القصائد مناســـبةً لغـــرَضِ القصـــيدةِ وبواعـــثِ التَّجربـــة، وإنَّ كثيرًا مِن قصائد الهذليِّين تُختتَم بما يُشبه تلخيصًا للتجربةِ كلـــها، أو ببيـــتٍ تَكمُـــن فيـــه الدَّلالةُ الكُليَّة للقصيدة[1]. فالقصيدةُ عندَهم رسالةٌ، علـــى الشَّـــاعرِ أن يُتمَّهـــا، وبَعـــدَ دِراسة متأنية للمقاطع الشِّعْريَّة في ديوان الهذليِّين وجدتُ أنَّ براعـــةَ الشـــاعر الهُـــذلي في المقْطَع الشِّعريِّ تَتلخَّص في أمورٍ ثلاثة:

أولها: التحفيز[2]: ومعناه تحريضُ المتلقِّين على أمْر معـــيَّن، وبـــثُّ رُوح الرغبـــة في في الفِعل في نفوسِ السامعين، أو الحثِّ على الرد.

والتحفيز في المقْطَع الشِّعريِّ - غالبًـــا- مـــا يكـــون في قَصـــائدِ الرِّثـــاءِ والفَخـــر، ففيها يحفِّز فيه الشاعرُ ذوي المرثيِّ على الأخْذ بثأرِه وعـــدمِ نســـيانه، أو يُحفِّـــز عامـــةَ المتلقِّين على مشاكلةِ الفِعل المختار في المقْطَـــع الشِّـــعريِّ انتـــهاجًا لســـيرته. فباعتبـــار الرِّثاءِ صورةً مِن صور المديح، نجِد الشاعرَ الهُذليَّ يَدَّخر شـــيئًا مِـــن ســـجايا الشـــخص المرثيِّ ليقطع بهذه السجيَّة قصيدتَه، وذلك مِثل قول أبي خراش[3] (الطويل التام):

تَرَى طَالِبِي الحَاجَـــاتِ يَغْشَـــوْنَ بَابَـــهُ ... سِرَاعًا كَمَا تَهْوِي إلى أُدَمَـــى النَّحْـــلُ[4]

و قول صخر الغي (المتقارب التام):

مَعِـــي صَـــاحِبٌ دَاجِـــنٌ بـــالغَزَاةِ ... وَلَـــمْ يَـــكُ في القَـــوْمِ وَغْـــلاً ضَـــعِيفَا

---

(١) ينظر: البناء الفنِّي في شِعر الهذليِّين، إياد عبد المجيد إبراهيم، (ص: ٩١).

(٢) حفَّزه دفعَه من خلفه. يُنظر: مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، المكتبة العصرية – صيدا بيروت، طبعة جديدة محقَّقة مشكولة – اعتنَى بها: يوسف الشيخ محمد، عام ١٤٢٣-٢٠٠٣م، (ص: ١٤٩).

(٣) خويلد بن سعد بن مرة أحد بني قرد بن عمرو بن معاوية بن تميم بن سعد بن هذيل، ومات في زمَن عمر بن الخطَّاب. (الديوان، ق٢/ ص ١١٦).

(٤) (الديوان، ق٢/ ص: ١٦٦).

وَيَعْــدُو كَعَــدْوِ كُــدُرٍّ تَــرَى بِفَائِلِـــهِ وَنَســـاهُ نُسُـــوفَا[1]

و قول أبي ذؤيب (الطويل التام):

ضَرُوبٌ لِهَامَـاتِ الرِّجَـالِ بِسَـيفِهِ إِذَا حَـنَّ نَبْـعٌ بَيْنَــهُم وشَـرِيجُ

يُقرِّبُــهُ لِلْمُسْتَضِــيفِ إِذَا أَتَــى جِــرَاءٌ وَشَــدٌّ كَــالحَرِيقِ ضَــرِيجُ[2]

وقول أبي المثَلَّم[3] (البسيط التام):

يُعطِيكَ مَا لاَ تَكَــادُ الــنَّفْسُ تُرسِــلُهُ مِــنَ الــتِّلادِ وَهــوبٌ غَيْــرُ مَنَّــانِ[4]

و قول جنوب أخت عمرو ذو الكلب[5](البسيط التام):

فَــاجْزُوا تَــأَبَّطَ شَــرًّا لاَ أَبَــا لَكُــمُ صاعًا بِصَاعٍ فَــإِنَّ الشَّــرَّ مَعْتُــوبُ[6]

أمَّا التحفيز في الفخْر فنجد أنَّ الفخر في ديوان الهذليِّين، على صورتَين:

أولاهما: فخْر قبَلي عشائري: وفيه يَحرِص الشـاعر علـى قطْـع القصـيدة ببيـتٍ يُلهِب فيه أرواح السامعين لحيازةِ المعالي، ويمـلأ نفوسَـهم بـالعِزَّة الجماعيَّـة، ويقـدح زنادَ العصبية القبليَّة مِثل قولِ أبي ذؤيب (الطويل التام):

عَلَوْنَـاهُمُ بالمشـرَفِيِّ وَعُرِّيَـتْ نِصَالُ السُّـيوفِ تَعْتَلِـي بِالأَمَاثِـلِ[7]

و قوله (الطويل التام):

فَــإِنَّ بَنِــي لِحْيَــانَ إِمَّــا ذَكَــرْتَهُمْ ثَنَــاهُمْ إِذَا أَخْنَــى اللِّئَــامُ ظَهِــيرُ[8]

---

(١) (الديوان، ق٢/ ص ٧٦).

(٢) (الديوان، ق١/ ص ٦٢).

(٣) جاهلي كانت بيْنه وبين صخْر الغي مناقضاتٌ، وملاحاتٌ شِعرية، فلمَّا مات صخر رثاه أبو المثَلَّم. [معجم الشعراء الجاهلين والمخضرمين، حاكم حبيب الكريطي، مكتبة لبنان، ناشرون، عام ٢٠٠١، ط١، (ص: ٢٢٥)]

(٤) (الديوان، ق٢/ص٢٤٠).

(٥) أخت عمرو ذو الكلب بن العجلان بن عامر بن برد بن منبِّه، وهو أحد بني كاهل، وكان جارًا لبني هذيل. (الديوان، ق٣/ ص ١١٣).

(٦) (الديوان، ق٣/ ص ١٢٦).

(٧) (الديوان، ق١/ ص ٨٥).

(٨) (الديوان، ق١/ ص ١٣٩).

وثانيهما: الفَخْر الذاتي الشخصي: مِثل قول أبي ذؤيب (الطويل التام):

أَعــــاذِلُ لاَ إِهْـــلاكُ مَـــالِيَ ضَـــرَّنِي ... وَلاَ وَارِثي - إنْ ثُمِّرَ المالُ - حَامِدِي[1]

أمَّا التحفيزُ في نصوصِ النقــائض الهذليَّـــة فيظهـــر في طلـــبِ الســـائل للجـــواب، ونلحَظ في ثناياها إلهابَ شاعريَّة الشاعِرِ الآخَر علــى ضـــرورةِ الـــردِّ والتبريـــر الـــوافي، وسيأتي التفصيلُ في شأنهما.

ثانيًا: الإدهاش: فيما يَتعلَّق بالصورةِ الثانية مِن صـــورِ براعـــة القطـــع الشِّـــعري في ديوان الهذليِّين هو ما يُمكن أن يُســـمَّى بالإدهـــاش، ويُقصَـــد بـــه مفاجـــأة الســـامِع ومخالفة توقُّع المتلقِّي المتابع لتسلسُلِ الـــنص[2]، وذلـــك بتقـــديمِ المبالغـــات أو المفاجـــأة بغَرابةِ الأمر المنطوي على مفاجئةِ السامع، وذلك مِثـــل قـــول أبي ذؤيـــب علـــى لِســـانِ نشيبة بن عنبس (الكامل التام):

وَأَرَى العَـــــدوَّ يُحِـــبُّكُمْ فَأُحِبُّـــــهُ ... إِنْ كَانَ يُنْسَبُ مِنْـــكَ أَوْ يَتَنَسَّـــبُ[3]

فقدْ قطَع قصيدته في حبِّ (ختماء) والحنين إليها بهـــذا البيـــتِ الـــذي طَـــوى فيـــه مبالغةً مقبولة، وترَكها كآخِرِ ما يبقَى في الأسماع، وكـــذلك قـــولُ أبي ذؤيـــب (الـــوافر التام):

ولا تُخْنُـــوا عَلِـــيَّ وَلاَ تَشِـــطُّوا ... بِقَوْلِ الفَخْـــرِ إنَّ الفَخْـــرَ حُـــوبُ[4]

فهو في هذا المقْطَع الشِّعريِّ لقصيدةِ الرثـــاء، يَنقُـــلُ وصـــيةً علـــى لســـان (الفـــتى الختمي)، بعدَ أن مدحَه، كما أنَّه طلبَ في البيتِ السابق أنْ يصـــلَ قومَـــه خـــيرُ بلائـــه، ومِن هنا لمستُ المخالفةَ وموضعَ الإدهاش، وذلك في قوله:

---

(١) (الديوان، ق١/ص ١٢٣).

(٢) ويتحقَّق الإدهاش فيما يُسمَّى عندَ المعاصرين: (النِّهاية الخادعة أو الملتوية)؛ [ينظر: معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسَّسة العربية للناشرين المتَّحدين، طبع التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، (ص: ٣٩٣-٣٩٥)].

(٣) (الديوان، ق١/ ص ٦٤).

(٤) (الديوان، ق١/ ص ٩٨).

وَلَكِـــن خَبِّــرُوا قَـــومِي بَلاَئِـــي إِذَا مَا اسَّــاءلَتْ عنِّـــي الشُّـــعوبُ[1]

و هذا ما يَنطبق أيضًا على قولِ أبي ذؤيب (الطويل التام):

ولَـــوْ عَثَـــرَتْ عِنْــدِي إذَا مَـــا لَحَيْتُهـــا بعَثْرَتِهَـــا وَلا أُسِـــيءُ جَوَابُهَـــا
ولا هَرَّهَـــا كَلْبِـــي لِيُبْعِـــــدَ نَفْرَهَـــا وَلَوْ نَبَحَتْنِي بالشَّـــكَاةِ كِلابُهَـــا[2]

وكلُّ التشبيهات الدائريَّة تدخُل ضِمنَه؛ وذلـــك لأنَّ الشـــاعرَ يـــبني مجموعـــةً مِـــن الأبيات - بما فيها المقْطَع الشِّعري - على صورةٍ منفية يُثبتـــها للمشـــبَّه بـــه في المقْطَـــع الشِّعْري، ومنها قوله (الوافر التام):

بِأطْيَـــبَ مِـــنْ مُقَبَّلِهَـــا إِذَا مَـــا دَنَـــا العَيُّـــوقُ واكْتَـــتَمَ النُّبُـــوحُ[3]

و قوله - أيضًا - (الطويل التام):

وتِلْـــكَ الَّتِـــي لاَ يَبْـــرَحُ القَلْـــبَ حُبُّهَـــا وَلاَ ذِكْرُهَا مَا أرْزَمَـــتْ أُمُّ حَائِـــلِ
وحتَّـــى يَـــؤُوبَ القَارِظَـــانِ كِلاهُمَـــا ويُنشَرَ فِي القَتْلَى كُلَيْبٌ لِوَائِـــلِ[4]

في هذه الشواهدِ السابقة يَتبـــيَّن جُنُـــوحُ الشـــاعر إلى إدهـــاش المتلقِّـــي في آخِـــر القصيدة، فيقطعها بمستحيلاتٍ غير مألوفة عرفًـــا ولا عقـــلاً. فمـــن المســـتحيلاتِ غـــير المألوفة عرفًا هو أنْ يحبَّ العدوَّ المعادي لحبِّه محبوبتَـــه، وغـــير المـــألوف عقـــلاً هـــو أنْ يُبعثَ كُليبٌ لوائل بعدَ أن ثبتَ موته.

ثالثًا: الاستواء: وهو هنا ليس بمعنَى التساوي أو التســـوية، بـــل بمعـــنى الاســـتقرار بعدَ الحرَكة، فهو مصطلحٌ مأخوذ مِن قوله تعـــالى: ﴿وَاسْـــتَوَتْ عَلَـــى الْجُـــودِيِّ﴾[5]، ومعناه: الميلُ بخطِّ الأحداثِ إلى السُّكون بعدَ الحركـــة، وإلى الدَّعـــة بعـــدَ الاضـــطراب. وذلك بجمْع خيوط الأحداث في آخِر القصيدةِ بطريقـــةٍ منطقيَّـــة عقليَّـــة يَظهـــر فيهـــا استواءُ خطِّ الأحداث والاتِّجاه بـــه إلى الثَّبـــات النِّســـبي، وذلـــك يتجلَّـــى في القطـــع

---

(١) (الديوان، ق١/ ص ٩٨).
(٢) (الديوان، ق١/ ص ٨١).
(٣) (الديوان، ق١/ ص ٧٠).
(٤) (الديوان، ق١/ ص ١٤٥).
(٥) سورة هود، (آية: ٤٤).

بالحِكمة أو بطريقةِ التسليم، من مثل قول أبي ذؤيب (البسيط التام):

لَوْ كانَ مِدْحَةُ حَــيٍّ أنْشَــرَتْ أحَــدًا أحْيَــا أُبوَّتَــكِ الشُّــمَّ الأمــادِيحُ[1]

و فيها يذكر الشاعر أبرز مدائح الرّجل و حين يصــطدم بالنّهايــة، قمــدأ ســورة الشّعور و فورة الشّوق و يستوى الإحساسُ و يستقرُّ، بــأن المــدائح مهمــا كثُــرت و طالت فإنّها لا تُجدي و لا تحيي الأموات.

و قول أمية بن أبي عائذ (المتقارب التام):

أُسَـــــلِّي الهُمُـــــومَ بأمْثَالِهــــا وَأَطْــوِي الــبَلادَ وأقْضِــي الكَــوَالِي

وأَجْعَــــلُ فُقرتَهَـــا عُــــدَّةً إذا خِفْــتُ بَيُّــوتَ أمْــرِ عُضَــالِ[2]

و فيها يذكر الشاعرُ همومه و مؤَرِّقاته متوالية، فيعرضُ خيــال لجعــدة-صــاحبته-أم الصَّبي، و يستطرد في شكوى الهمِّ الــذي تســليه النّاقــة العيرانــة عنــه، و يقــصُّ بعدها قصَّة الثيران الخمَّص و الحمُر السُّود الــتي انتــهتْ علــى فقْــدِهِ أُتُنَــه، و أخــيراً يصفُ دأب الليل في المحزون و كرّه في المهموم، و بعدما هاضــت بكــل ســبقَ همومُــه و أجالَ حولها الفكرُ، استقرَّ في المقطع الشعري علــى درسٍ مســتَفادٍ علــى أنّ الهمــوم تُسلّى بالهمومِ و يطويها بالسّفر على البعير القويّ، في حالــة خوفــه مــن مداهمــة أمــرٍ شديد.

و قول أبي خراش (الطويل التام):

سَيَأْتِي عَلَى البَاقِــينِ يَومٌ كَمَــا أَتَــى عَلَى مَنْ مَضَى حَتْمٌ عَلَيْهِ مِــنَ الحَــتْمِ

فَلسْتُ بِنَاسِــيهِ وَإِنْ طَــالَ عَهْــدُهُ ومَـــــا بَعْــــــدَه لِلْعَــــــيْشِ

و قول معقل بن خُويلد[4](المتقارب التام):

فَإِنِّي كَمَا قَــالَ مُمْلِــي الكِتَــــــا بِ فِي الــــرَّقِّ إِذْ خَطَّــــهُ الكَاتِــــبُ

---

(١) (الديوان، ق١/ص ١١٣).

(٢) (الديوان، ق٢/ ص ١٩٠).

(٣) (الديوان، ق٢/ ص ١٥٣).

(٤) معقل بن خويلد بن واثلة بن مطحل السّهمي. ينظر: شرح السكري، مجلد١، (ص: ٣٧٢).

يَـــرَى الشَّـــاهِدُ الحَاضِــــرُ المطْمَـــئِنْ   نُ مِنَ الأمْــر مَـــا لا يَـــرَى الغَائِـــبُ[١]

و قد ذكرَ في هذِه القصِيدة مواقفاً تستحِثُّ النّجاشيَّ علــى فــكٍّ مـــن أســـرَ مـــن قومهِ، و ذكرَ في آخرها هذينِ البيتين يريد بهما أنَّ مملي الرّســالة قــد قــال في كتابــه: أنِّي صنعتُ شيئا حينَ حضرتُ فعلمــتُ، وغبــتم و لم تعلمــوا، و كنــت أنــا أعلــمُ بالأمر.

(١) (الديوان، ق٣/ ص٧٠).

ثانيًا: حدود (المقطع) في ديوان الهذليين:

وهو ما نَعْني به موضعَ المقْطَع الشِّعري في النَّصِّ، فقد ذُكِر أنَّ الرازيَّ[(١)] (ت ٦٠٦هـ) "في دراسته للخاتمة يتفقَّدُ الجملَ التي تُشكِّل مقطعًا ينقطع عندَه الكلام وتستقرُّ عنده الدَّلالة، فليستْ كلُّ جملة تصلُح أن تكونَ خاتمةً للسورة، بل هناك خصوصيات وشِيات لجملةِ المقْطَع تُميِّزها عن غيرِها مِن المقاطع"[(٢)]. وهذا يؤكِّد أنَّ موضع القطع يختلف مِن نصٍّ إلى آخَر، كما نجِد أنَّ اختلاف النقَّاد في عدد أبيات المقْطَع لا يجمعه إلاَّ اتِّفاقُهم في أنَّها تُحدُّ بانخفاضَ درجة التوتُّر في النَّصِّ[(٣)]، حيث إنَّ الخاتمة تبدأ في التشكُّلِ مِن العشرة الأبيات الأخيرة، ولم يحدَّد ذلك بعددٍ ثابت، بل تبدأ الخاتمةُ عندما تأخُذُ عاطفةُ الشاعر في التلاشِي في نهايةِ القصيدة، فالخاتمة تُمثِّل مرحلةَ الهدوء العاطفي، والإحكام الفنِّي حتى يُسلم الشاعِرُ قصيدتَه إلى نهايةٍ غيرِ مفاجئة؛ يكثِّف فيها ما يُريده مِن العطاء، وهو لذلك يهتمُّ بآخِر بيتين؛ لأنَّهما يبقيانِ في النَّفْس؛ إذ هُما آخِر ما تُنهَى القصيدة عليه[(٤)]. "فمُشكلة تحديدِ خاتمةِ قصيدةٍ ما أمرٌ ليس سهلاً دائمًا، فقلَّما نمتلك أداةً على مفاخرةٍ ذاتيَّة لا ترتبطُ برسالة، وعلى النَّقيضِ مِن هذا ففِي بعضِ القصائد التي تهدف إلى غَرَضٍ حقيقي نَستطيع أنْ نَتوقَّعَ أنَّ الشاعِر يبذُلُ جُهدَه بعنايةٍ خاصَّة؛ مِن أجْلِ خاتمةٍ

---

(١) الفخر الرازي: (٥٤٤ - ٦٠٦هـ) هو محمَّد بن عمر بن الحسين بن الحسن بن علي التَّيْمي البَكري، أبو عبد الله، فخْر الدين الرازي: الإمام المفسِّر المتكلِّم، أوْحَد زمانه في المعقول والمنقول وعلوم الأوائل، لُقِّب بشيخ الإسلام. [ينظر: معجم المفسِّرين من صدْر الإسلام حتَّى العصر الحاضر، عادل نويهض، مؤسَّسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشَر، مجلد ١، ط٣، عام١٤٠٩، (١/ ٥٩٦- بتصرف)].

(٢) التناسُب في تفسيرِ الإمام الرَّازي دراسة في أسرارِ الاقتران، منال مبطي المسعودي، رِسالة مقدَّمة لنيل درجة الدكتوراه - جامعة أم القرى كلية اللغة العربية، (ص: ١٧٣).

(٣) ينظر: الأسس النفسيَّة للإبداع الفنِّي في الشِّعر خاصة، مصطفى سويف، (ص: ٣٠٦). ودليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وآخرون، الناشِر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء -المغرب، عام٢٠٠٧م، ط٥، (ص: ٣١٦).

(٤) ينظر: الصورة الفنيَّة في قصيدة المدح بيْن ابن سناء الملك والبهاء زهير - تحليل ونقد وموازنة، علاء أحمد عبد الرحيم، الناشر: العلم والإيمان للنشر والتوزيع، عام٢٠٠٨م، ط١، (ص: ٩٣).

مؤثِّرة تبقَى في أذهانِ سامعيها"(١). ويَذهَبُ بعضُ الدَّارسين إلى أنَّ الخاتمة لا تَكون بيتًا واحدًا قطعًا، بل مجموعةً مِن الأبيات في آخِرِ القصيدة، وخُلاصة مضامينها وآخِر ما أرادَ الشاعِر المبدع أنْ يقولَه وأنْ يَرصُدَه العملُ الإبداعي(٢). واختلافُ الدارسين في تحديدِ موضعِ القَطْع في القصيدةِ العربيَّة لاعتباراتٍ كثيرة، منها: حال السَّامعين والغَرَض الرَّئيس مِن إنشاء النَّصِّ، وكذلك الخصوصيَّات الشِّعْرِيَّة التي يَمتلكها الشاعرُ، تجعلنا نؤمِن أنَّ المقْطَع الشِّعريَّ لا يَنحصِر في البيتِ الأخير لأسبابٍ سَيَرِدُ ذِكرها. و إنَّ للمقطع الشعريَّ في دِيوان الهُذليِّين امتداداتٍ رأسيةً مختلفةَ الطول، فقد ورَد القطعُ بالبيتِ المفرد كثيرًا، ولكنَّ هناك صُورًا من التضمين أطالتِ القطع ليصبحَ بيتَيْن أو أكثر، وذلك بطرائقَ مختلقةٍ كأنْ يُقدِّمَ جواب الشرط ويسردَ بعد ذلك أفعالاً له، أو بالقَسَم فيَضع أسلوبَ القسَم في بيتٍ وجوابَه في تاليه، وغيرها مِن الصُّوَر التي سأُناقِشها تحتَ هذا العنوان، ويختصرها الجدولُ التالي:

شكل المقْطَع الشِّعري في ديوان الهذليِّين	المقطع الشِّعري المفرد	المقطع الشِّعري المضمَّن			المجموع
		المقطع الثنائي	المقطع الثلاثي	المقطع الخماسي	
عدد القصائد	٦٦ قصيدة	٣٨ قصيدة	٧ قصائد	١ قصيدة	١١٣
عدد الأبيات	٦٦ بيتًا	٧٦ بيتًا	١٤ بيتًا	٥ أبيات	١٦٨

جدول (١)

المقطع الشِّعري المفرَد: وهو الأصْلُ في القَطْع، فالمقطع الشِّعْري مِن المفترَض

(١) دراسات في شِعرية القصيدةِ العربية الجاهلية، ريناته ياكوبي، ترجمة موسى ربابعة، دار جرير للنشر والتوزيع، عام١٤٣٢هـ-٢٠١١م، ط٢، (ص: ٨٧).

(٢) ينظر: خواتيم القصيدة في شِعر المتنبِّي دراسة في الأنماط والمعمار الفني، سامية حمدي صديق موسى، رسالة مقدَّمة لنيل درجةِ الدكتوراه مِن جامعة المنصورة - كلية الآداب - قسم اللغة العربية، عام٢٠٠٢م - ٢٠٠٣م، (ص: ٧).

أن يكونَ واحدًا؛ لأنَّ دلالة المصطلح تنصُّ على ذلك، وقد بلَغ عددُ النصوص المقطوعة ببيتٍ شِعري مفرَد مائةً وعشرَ قصائد.

المقطَع الشِّعري المضمَّن: لقدْ عاب نُقَّاد وبلاغيُّون كثيرون ظاهرةَ التضمين العَروضي[(١)]، إلاَّ أنَّ هناك نفرًا مِنهم رأوا أنَّ التضمين ليس عيبًا، وذلك مِن مِثل الأخفش والسَّكَّاكي وعبد القاهر الجُرجاني، الذي لم يستخدمْ مصطلح التضمين، لكنَّه علَّق على أبياتٍ فيها أسلوبُ التضمين، وذلك في سِياق حديثه عن النَّظْم؛ إذ يقول معلقًا على أبياتٍ عدة، منها أبيات كُثيِّر عَزَّة التالية (الطويل التام)[(٢)]:

وَإنِّي وَتَهْيامِي بعَزَّة بعدَما ... تَخلَّيْتُ ممَّا بيننا وتَخلَّتِ
لَكَالمُرْتجِي ظِلَّ الغَمامَةِ كلَّما ... تبوَّأ منها للمَقيلِ استقلَّتِ[(٣)]

قوله: "واعلم أنَّ ممَّا هو أصلٌ في أن يدقَّ النظر ويغمض المسلَك في توخِّي المعاني التي عَرفْتَ أن تتَّحدَ أجزاء الكلام، ويدخُلَ بعضها في بعض، ويشتدَّ ارتباطُ ثانٍ منها بأوَّل، وأن يحتاجَ في الجملة أن تَضعَها في النَّفْس وضعًا واحدًا، وأنْ يكونَ حالُك فيها حالَ الباني الذي يَضَع بيمينه هنا حالَ ما يضَع بيساره هناك"[(٤)]، فالتعليق نصٌّ على تلاحُم الأبيات وترابطها بنظرةٍ تتجاوز النظرةَ الجزئيَّة التي تؤمِن باستقلال البيت[(٥)].

---

(١) مِن مثل المصون في الأدب، أبو أحمد العسكري، تحقيق عبد السلام هارون، (الكويت، مطبعة حكومة الكويت١٩٦٠م، (١٠ - ١١)، وجوهر الكَنز، ابن الأثير الحلبي (ت٣٧٣هـ)، تحقيق محمد زغلول سلام (الإسكندرية منشأة المعارف، عام ١٩٧٧م، (ص: ١٧٩). والبرهان في وجوه البيان، ابن وهب الكاتب، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، القاهرة - مكتبة الشباب، عام١٩٦٩م، (ص: ١٤٦). وابن سنان الخفاجي، في إعجاز القرآن، الباقلاّني، تحقيق: السيِّد أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، (ص: ٢٢٥). ومنهاج البلغاء وسِراج الأدباء، حازم القرطاجنِّي، (ص: ٢٧٦).

(٢) ينظر: قِراءات أسلوبية في الشِّعر الجاهلي، موسى ربابعة، عام١٤٣١هـ-٢٠١٠م، ط١، (ص: ٦١).

(٣) ديوان كثيِّر عزَّة، جمَعه وشرَحه: إحسان عباس، دار الثقافة بيروت - لبنان، عام١٣٧١م، (ص: ١٠٣).

(٤) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجُرجاني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت، دار المعرفة، عام١٩٧٨م، (ص: ٧٣ - ٧٤).

(٥) ينظر: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، موسى ربابعة، (ص: ٦١).

فالتضمينُ المراد في هذا القِسم هو ما أشارَ إليه قُدَامةُ بـن جعفـر (ت ٣٣٧هـ) في قوله: "أن يطولَ المعنى عن أن يَحتملَ العَروض تمَّمَه في بيتٍ واحـد فيقطعـه ويُتمُّـه في البيتِ الثاني"[١]، وكذلك قال ابن الأثير (ت ٦٣٠هـ): "هـو أن يـبنيَ بيتًـا علـى على كلامٍ يكون معناه في بيتٍ يتلوه مِـن بعـدِه مقتضـيًا لـه"[٢]، والعسـكري (ت ٣٩٥هـ) في قوله: "أنْ يكـونَ الفصـل الأوَّل مفتقـرًا إلى الفصـلِ الثـاني، والبيـت الأول محتاجًا للبيتِ الأخير"[٣]، وهذه التعريفاتُ تبـيِّن أنَّ التضـمينَ يحصُـل في الشِّـعر الشِّعر بدافع تدفُّقِ المعاني مع ضِيقِ السِّـياق العَروضـي فيضـطرُّ الشـاعِر إلى تَقسـيمِ الفِكرةِ المترابطة إلى بَيتَين؛ وذلك ليستوفيَ المعنى المـراد، وكلَّمـا ابتعـدَ التضـمين عـن موضعِ القافية لم يكُن عيبًا، وفي ذلك قال ابنُ رشيق (ت ٤٥٦هـ): "كُلَّمـا كانـتِ اللفظة المتعلِّقة بالبيتِ الثاني بعيدةً عن القافية كان أسهلَ عيبًا مِـن التضـمين"[٤]، كمـا كما مَثَّل على التضمين المتعلِّق بالقافية بِبَيتَيْنِ للنابغة الذُّبياني (الوافر التام):

وَهُـمْ وَرَدُوا الجِفـارَ علـى تَمـيمٍ   وهُـمْ أصـحابُ يـوم عُكـاظَ إنِّـي
شَـهِدْتُ لهـم مـواطنَ صـالحاتٍ   وَثِقْـتُ لهـم بحُسـنِ الظـنِّ مِنِّـي[٥]

فمِن الواضح أنَّ تَضمينَ القافية هُنا حاد عند النقَّاد والبلاغـيِّين، إذ كيـف يَنتـهي حدودُ البيت بالضمير (إني) الذي يظلُّ مفتقرًا إلى كـلامٍ آخَـر يتعلَّـق بـه، يبـدو أنَّ التضمينَ هنا ينهَض بوظيفةٍ لهـا فاعليتُهـا في سـياقِ الـنصِّ الشِّـعريِّ الـذي وردتْ فيه[٦]. أما الوجهُ الآخَر مِن التضمينَ الأقل عيبًا عندَه، فقد مثَّـل لـه د.ربابعـة بقـول كَعْب بن زُهَير:

---

(١) نَقْد الشِّعر، قُدامة بن جعفر، (ص: ٢٠٩).

(٢) المثل السائر، ابن الأثير، (١/ ٦٢).

(٣) الصناعتين، العسكري، (ص: ٣٦).

(٤) العمدة، ابن رشيق، (١/ ١٧١).

(٥) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٢، (ص: ١٢٧).

(٦) ينظر: قراءات أسلوبية في الشِّعر الجاهلي، موسى ربابعة، (ص: ٥٠).

دِيارُ الــتي بَتَّــتْ حبــالي وصَــرَّمتْ   وكنتُ إذا ما الحبلُ مِن خُلَّــة الصــرمِ
فَزِعْتُ إلى وجنــاءَ حَــرْفٍ كأنَّمــا   بأقرابِها قــارٌ إذا جلُــدها اســحَتَم[1]

فالتضمينُ المقصود هنا لا يَعني العيبَ المتعلِّق بالقافية، إنَّمــا يُقصــد ارتبــاطُ البيــت السابقِ بالبيتِ الذي يَليه إعرابيًّا أو معنويًّا، بحيــث لا يــتمُّ معنَــى البيــت الســابق إلاَّ بالذي يليه، معنى هذا أنَّ التضمينَ علــى قســمين: (تضــمين مستحَســن، وتضــمين قبيح)، فالمستحَسن منهما هو الذي لا يُعدُّ عيبًا، وهــذا مــا أشــرْنا إليــه آنفًــا، فهــو تضمينٌ يأخذ الأبيات بأعناقِ بعضٍ ويربط معانيَها، ويترك للشاعرِ مســاحةً أكــبرَ مِــن الشطرين فحسبُ. أمَّا التضمينُ القبــيحُ الــذي يُصــنَّف مِــن عيــوب القافيــة، فهــو التضمينُ المتعلِّق بافتقارِ كلمةِ القافية إلى بيتٍ يسبقها أو يلحقهــا - كمــا هــو واضــحٌ في بيت النابغة.

أمَّا ما يَتعلَّق بالتضمين في المقْطَع الشِّــعري، فمعنــاه أن يقطــع الشــاعرِ قصــيدتَه بأكثرَ مِن بيتٍ متَّصلة ببعضِــها الــبعض؛ بســببِ التضــمين. وفي رأيــي أنَّ وجــودَ التضمين في مقطع القصيدة يُثبت اكتمالَ الموهبة عند الشــاعِر، وتمكُّنــه مِــن شــاعريته؛ لأنَّه إلى آخر القصيدة وهو محافظٌ على انتباه جمــاهيره، فهــو يُجــبرهم علــى المتابعــةِ لحين اكتمالِ المعنى في نفوسِهم، ومِن ثَمَّ يُقطَع النص وقد قُطِــع التضــمين بــه. كمــا يوضِّح ترتيبَ الأفكار في ذِهن الشاعر وحِرْصَه علــى إكمــالِ هــذا الترتيــب بمنطقيــة تُقنِع المتلقِّي بحسن المقطع.

فإنَّ "طلب الشاعِر للتركيز الذي يَعتمدُ علــى شــيءٍ مــن التفصــيلِ والاســتطراد يُلجئه إلى التَّضمينِ ليلمَّ شــعَث المشــاعر والانفعــالات العاطفيَّــة الطاغيــة، وكــأنَّ التَّفصيلَ والاستطراد الواقعَيْنِ في التَّضمين نوعٌ من الامتداد الفِكــري الــذي لا يُمكِــن للشاعرِ أن يَتخلَّص مِن أسْــره إلاَّ بالتَّضــمين"[2]، و قــد بــرز التضــمينُ في المقْــاطَع

(١) ديوان كعب بن زهير، صنعة أبي سعيد الحسن بن الحسين بن عبد الله السكري، طبعة دار الكتب القومية- القاهرة، عام ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م، ط٣، (ص: ٦٣)

(٢) يُنظر: خاتمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، حسين عبد المعطي حسين عبد الوهاب، (ص: ٢٦١).

الشِّعري في ديوان الهُذَلِيِّين في امتدادات ثلاثة:

التضمين الثنائي: لقدْ بلَغ عددُ المقاطع الشِّعْرِيَّة المكوَّنة مِن بيتَين في قصائدِ ديوان الهُذَلِيِّين أربعين قصيدة قُطِعت بمقطعٍ مُزدَوج. وقدْ ضُمِّنت المقاطع الشِّعْرِيَّة الثنائية بآلياتٍ مختلفة؛ منها ما ضُمِّن بالشَّرْط أو إنَّ وأخواها، أو عن طريق توالي التشبيهات لُمشبَّهٍ واحدٍ أو بأشباهِ الجُمل (الظروف والجار والمجرور)، وكذلك قدْ يكون التضمينُ بالقَسَم وجواب القَسم. وفيما يلي أمثلة لصُورِ التضمين الثُّنائي في المقْطَع الشِّعري:

التضمين الثنائي بـ (لو وإذا) و بـ (الشَّرْط وجوابه)، ومثاله قولُ أبي ذؤيب (الطويل التام):

وَلَوْ عَثَرَتْ عِنْدِي إذًا مَا لَحَيْتُهَا بِعَثْرَتِهَا وَلاَ أُسِيءُ جَوَابُهَا
وَلاَ هَرَّهَا كَلْبِي لِيُبْعِدَ نَفْرَها وَلَوْ نَبَحَتْنِي بِالشَّكَاةِ كِلابُهَا[1]

و قول أبي خراش (الطويل التام):

وَلَوْلا دِرَاكُ الشَّدِّ قَاظَتْ حَلِيلَتِي تَخَيَّرُ مِنْ خُطَّابِهَا وَهْيَ أَيِّمُ
فَتَقْعُدُ أوْ تَرْضَى مكانِي خَلِيفَةً وَكَادَ خِرَاشٌ يَوْمَ ذلك يَيْتَمُ[2]

التضمينُ في هذين البيتين بالشَّرْط الامتناعي، وهو شرطٌ سَبَبِيٌّ يقوم على عقْد السببيَّة والمسبَّبيَّة بيْن حدَثين: يجعل أولهما سببًا لثانيهما، ويجعل ثانيهما مُسبَّبًا عن أولهما[3]. فوجودُ السببِ في بيت والمسبَّب في بيتٍ آخَر، يَضمن تمامَ أداءِ فِكرة القطع الشعريَّة، وذلك بارتباط البيتين. ففي الشاهِد الأوَّل نجد أنَّ قولَه: (ولا هَرَّها) معطوفٌ على جوابِ الشرط (ما لحيتها)، وهذا ما ساعَد على ارتباطِ البيتين.

(١) (الديوان، ق١/ ص٨١).

(٢) (الديوان، ق٢/ ص ١٤٨).

(٣) ينظر: أسلوب الشرط والقسم مِن خلال القرآن، صبحي عمر شو، دار الفكر ٢٠٠٩م -١٤٣٠هـ، ط١، (ص: ٢٢).

وكذلك قول أسامة بن الحارث[1] (الطويل التام):

إِذَا شَـدَّه الرِّبْـعُ السَّـواءُ فَإِنَّـهُ   عَلَـى تِمِّـهِ مُسْـتَأْنِسُ المـاءِ وارِدُ
أَنابَ وَقَدْ أَمْسَى عَلَى الباب قَبْلَـهُ   أُقَيْـدِرُ لا يُنْمِـي الرَّمِيَّـةَ صَـائِدُ[2]

فالتّضمينُ المقطع الشعريِّ هنا، حصل بالربطِ بـإذا و إنّ، فـإذا أراد الرِّبـعُ مشـادَّة هذا الحِمار الفَحْل و معاسرَته، فإنَّه يظلُّ على تِمِّ ذلـك الرِّبـع مسـتأنس علـى المـاء ينظر، ثمَّ يُلحقها بمعنى آخر متعلق بحالة الحمارِ فيذكرُ عنصـر المفاجَئـة الـتي ادَّخَرهـا في نهاية القَصيدة وهي خروجُ شِخصيَّةِ الرَّامي الأُقيدر.

التَّضمين الثُّنائي بـ"إنَّ وأخواتها": وفي البيـتِ التـالي صـورةٌ لارتبـاط البيـتين بكأنَّ، فالشاعر ربَط البيت الثاني بالأوَّل ليتمَّ لـ (كـأنَّ) أداءهـا الإعـرابي، قـول أبي خِراش (الطويل التام):

كـأنَّهُمُ يَشَّـبَّثونَ بِطَـائرٍ   خَفِيفِ المشَاشِ عَظْمُهُ غيرُ ذي نَحـضِ
يُـبادِرُ قـربَ الليـل فَهْـو مهابـذٌ   يَحُثُّ الجَنـاحَ بالتَّبسُّـطِ والقَـبْضِ[3]

و قول عبد مناف بن ربع [4] (البسيط التام):

كَأَنَّهمْ تَحْـتَ صَـيْفيٍّ لـه نَحَـمٌ   مُصـرِّحٍ طَحَـرتْ أسـناؤه القَـرِدَا
حَتَّـى إذا أَسْـلَكُوهُمْ فِي قُتائِـدَةٍ   شَلاًّ كما تَطـرُدُ الجَمَّالـةُ الشُّـرُدَا[5]

التضمين الثنائي على سبيل التَّشْبيهات المُتوالِيـة لمشـبَّهٍ واحـد، ومثالـه قـول أبي ذُؤيب (الطويل التام):

ضَروبٌ لهامـاتِ الرِّجـالِ بسَـيفِه   إذا حَـنَّ نَبْـعٌ بَيْنـهُم وشَـرِيجُ

(١) لم يقِف محقق الدِّيوان على ترجمة له، إلاَّ ما نقله عن ابنُ قتيبة في (الشعر والشعراء) أنّه: مالك بن حارث الهذلي، الهذلي، (الديوان، ق٢/ ص١٩٥).

(٢) (الديوان، ق٢/ ص ٢٠٧).

(٣) (الديوان، ق٢/ ص ١٥٩).

(٤) عبد مناف بن ربع الجُربيّ. (الديوان، ق٢/ ص ٣٨).

(٥) (الديوان، ق٢/ ص ٤١ – ٤٢).

يُقَرِّبُــهُ لِلْمُسْتَضِــيفِ إِذَا أَتَــى ... جِرَاءٌ وَشَــدٌّ كَــالحَرِيقِ ضَــرِيجُ[1]

وقوله (الوافر التام):

وَبِكْــرٌ كُلَّمَـــا مُسَّــتْ أَصــاتَتْ ... تَــرنُّمَ نَغْــمِ ذِي الشَّــرْعِ العَتِيــقِ

لَهَـــا مِـــن غيرِهـــا مَعَهَـــا قَرِيــــنٌ ... يَــــرُدُّ مِــــراحَ عاصِــيَةٍ صَـــفوقِ[2]

وقول المتنخل[3] (البسيط التام):

رُمْحٌ لنـــا كَـــانَ لم يُفلَـــلْ نَنُـــوءُ بِـــه ... تُوفَى به الحَـــرْبُ والعَـــزَّاءُ والجُلَـــلُ

رَبَّـــاءُ شَـــمَّاءُ لا يَـــأوِي لِقِلَّتِهَـــا ... إلاَّ السَّحابُ وإلاَّ الأَوْبُ والسَّـــبَلُ[4]

التضمين الثُّنائي بأشباه الجُمَل (الظـرف والجـار والجـرور)، وذلـك في قـولِ أبي ذُؤيب (الطويل التام):

بِأَطْيَبَ مِنْ فِيهَـــا إِذَا جِئْـــتُ طَارِقًـــا ... وَلَمْ يَتَبَـــيَّنْ سَـــاطِعُ الأُفُـــقِ المجْلِـــي

إِذَا الهَدَفُ المِعْـــزَابُ صَـــوَّبَ رَأْسَـــهُ ... وَأَمْكَنَهُ ضَفْوٌ مِـــنَ الثَّلَّـــةِ الخُطْـــلِ[5]

وقوله أيضًا (الطويل التام):

وَتِلْكَ الَّتِي لاَ يَبْرَحُ القَلْـــبَ حُبُّهَـــا ... وَلاَ ذِكْرُهَا مَا أَرْزَمَـــتْ أُمُّ حَائِـــلِ

وَحَتَّى يَـــؤُوبَ القَارِظَـــانِ كِلاهُمَـــا ... وَيُنْشَرَ فِي القَتْلَى كُلَيْـــبٌ لِوَائِـــلِ[6]

وقول حبيب الأعلم[7] (الكامل المجزوء المرفَّل):

مَـــــا شِـــــئْتَ مِـــــنْ رَجُـــــلٍ إِذَا ... مَا اكْـــتَظَّ مِـــنْ مَحْـــضٍ وَرَائِـــبْ

---

(١) (الديوان، ق١/ ص ٦٢).

(٢) (الديوان، ق١/ ص ٩٠).

(٣) مالك بن عُوَيمر بن عثمان بن سويد بن خنيس بن خناعة بن عادية بن صَعْصَعة بن طابخة بن لحيان بن هذيل بن بن مدركة بن إلياس بن مضر. (الديوان، ق٢/ ص ١).

(٤) (الديوان، ق٢/ ص ٣٧).

(٥) (الديوان، ق١/ ص٤٢).

(٦) (الديوان، ق١/ ص١٤٥).

(٧) ابن عبد الله أخو صخر الغيّ، لقبُه: الأعلم، ويقال له:حبيب الأعلم. (الديوان، ق٢/ ص٧٧).

حَتَّـــــى إِذَا فَقَـــــدَ الصَّـــــبُو   حَ يَقُـــولُ عَـــيْشٌ ذُو عَقَـــارِبْ[1]

القَسَم وجوابه، وذلك مِثل قول رجلٍ مِن هذيل (الرجز التام):

قَدْ كُنْـــتُ أَقْسَـــمْتُ فَثَنَّيْـــتُ القَسَـــمْ   لَئِنْ نَأَيْـــتُ أَوْ رَمَيْـــتُ مِـــنْ أُمَـــمْ

لَأُخْضِبَنْ بَعْضَكَ مِن بَعْضٍ بِدَمْ[2]

ب- التضمين الثُّلاثي: ولقد وجـدتُ أنَّ التضـمين في المقـاطع الشِّـعْرِيَّة يصِـل إلى ثلاثة أبيات - كأقصى حدٍّ للقطع - في ثمـانِ قصـائد، ويكـون التضـمينُ فيهـا بأساليبَ متعدِّدة كالتضمين بالشَّرْط وجوابه، أو تـوالي التشـبيهات لمشـبهٍ واحـد أو بـ"إنَّ وأخواتها" أو بأشباه الجُمَل، وفيما يلي شواهِد على ذلك:

التَّضمين الثُّلاثي بالشَّرْط وجوابه، ومنها قولُ أبي ذؤيب (المتقارب التام):

فَلَـــو نُبـــذُو بـــأَبِي مَـــاعِزٍ   حَدِيـدِ السِّـــنَانِ وَشَـاهِي البَصَـرْ

وَبـــابْنَيْ قُبَـــيْسٍ وَلَـــمْ يُكْلَمَـــا   إِلَـــى أَنْ يُضِـــيءَ عَمُـــودُ السَّـــحَرْ

لَقَـــالَ الأَبَاعِـــدُ وَالشَّـــامِتُو   نَ كانـــتْ كَلَيلَـــةِ أهْـــلِ الهُـــزَرْ[3]

وفي بعضِ القصيدة يتقدَّم جوابُ الشَّرْط على جملة فِعل الشَّرْط، وذلك مِن مِثل قـول أبي ذُؤيب الهذلي (الوافر التام):

سَبَقْتَ إِذَا مَا الشَّمْسُ كَانَـتْ كَأَنَّهَـا   صَـلاَءَةُ طِيـبٍ لِيطُهَـا وَاصْـفِرَارُهَا

إِذَا مَا سِرَاعُ القَـوْمِ كَـانُوا كَـأَنَّهُمْ   قَوَافِـلُ خَيْـلٍ جَرْيُهَـا وَاقْورَارُهَـا

إِذَا مَا الخَلاجِـيمُ العَلاجِـيمُ نَكَّلُـوا   وَطالَ عَلَـيهِمْ حَمْيُهَـا وَسُـعارُهَا[4]

وقول ساعدة بن جُؤيَّة (الطويل التام):

نَجَـــاءَ كُـــدُرٍّ مِـــنْ حَمِـــيرِ أَبِيـــدَةٍ   بِفَائِلِـــهِ وَالصَّـــفْحَتَيْنِ كُـــدُومُ

---

(١) (الديوان، ق٢/ ص ٨٢).

(٢) (الديوان، ق٣/ص ٩٧).

(٣) (الديوان، ق١/ص١٥١).

(٤) (الديوان، ق١/ص٣٢).

يُـــرِنُّ عَلَـــى قُـــبِّ البُطُـــونِ كَأَنَّهَـــا رِبَابَـــةُ أَيْسَـــارٍ بِهِـــنَّ وُشُـــومُ[١]

التَّضمين الثلاثي بالتشبيهات المتوالية لشيءٍ واحِد، ومِن ذلك قولُ مالك بـــن خالـــد الخُنَاعي[٢] (البسيط التام):

لَيْـــثٌ هِزَبْـــرٌ مُـــدِلٌّ عِنْـــدَ خِيسَـــتِهِ بِـــالرَّقْمَتَيْنِ لَـــهُ أَجْـــرٍ وَأَعْـــرَاسُ
أَحْمَى الصَّرِيمَةَ أَحْـدَانُ الرِّجَـالِ لَـهُ صَـيْدٌ وَمُسْـتَمِعٌ بِاللَّيْـلِ هَجَّـاسُ
صَـعْبُ البَدِيهَـةِ مَشْـبُوبٌ أَظَـافِرُهُ مُوَاثِبٌ أَهْـرَتُ الشِّـدْقَيْنِ هِرْمَـاسُ[٣]

التَّضمين الثُّلاثي بـ"إنَّ وأخواتها"، وذلك كقولِ أبي خِراش (الوافر التام):

كَـــأَنَّ المَـــرْوَ بيْنَـــهُما إِذَا مَـــا أَصَـــابَ الوَعْـــثَ مُنتَفِقًـــا هَبِيـــدُ
فأَدْرَكَـــهُ فأَشْـــرَعَ فِـــي نَسَـــاهُ سِـــنَانًا حَـــدُّهُ حَـــرِقٌ حَدِيـــدُ
فخَـــرَّ علـــى الجَـــبِينِ فأَدْرَكَتْـــهُ حُتُـــوفُ الـــدَّهرِ والحَـــينُ المُفِيـــدُ[٤]

التَّضمين بأشباهِ الجُمَل (الظرف والجار والمجرور)، ومِن ذلك قولُ أبي ذؤيـــب الهُـــذَلي (المتقارب التام):

أَرِبْـــتُ لِإِرْبَتِـــهِ فَانْطَلَقْـــتُ أُزْجِي لِحُبِّ الإِيـابِ السَّـنِيحَا
عَلَـــى طُـــرُقٍ كَنُحُـــورِ الرِّكَـــابِ تَحْسَـــبُ آرَامَهُـــنَّ الصُّـــرُوحَا
بِهِـــنَّ نَعَـــامٌ بَنَاهَـــا الرِّجَـــالُ تُبْقِـي النَّفَـائِضُ مِنْهَـا السَّـرِيحَا[٥]

وفي هذه الأبيات يوضّح ملازمتـــه للقائـــد وعـــدمِ اكتراثـــه بإشـــارةِ الســـنيح، ثم يذكُر في البيتِ الذي يليه المكان و يصف جبالـــه، و ذلـــك بتعليـــق الجـــار و المجـــرور بالجملة السابقة. وقول أبي خراش (الوافر التام):

وَلَـــوْلاَ نَحْـــنُ أَرْهَقَـــهُ صُـــهَيْبٌ حُسَـــامَ الحَـــدِّ مَـــذْرُوبًا خَشِـــيبًا

---

(١) (الديوان، ق١/ص٢٣٥).
(٢) مالك بن خالد الخُناعي، هو ابن سعد بن هُذَيل. (الديوان، ق٣/ ص ١).
(٣) الديوان، ق٣/ص ٤ – ٥).
(٤) (الديوان، ق٢/ص ١٦٤).
(٥) (الديوان، ق١/ص ١٣٦).

بِــهِ نَــدَعُ الكَمِــيَّ عَلَــى يَدَيْــهِ   يَخِــرُّ تَخَالُــهُ نَسْــرًا قَشِــيبَا
غَــدَاةَ دَعَــا بَنِــي شِــجْعٍ وَوَلَّــى   يَــؤُمُّ الخَطْــمَ لا يَــدْعو مُجِيبَــا(١)

وفي هذا المقْطَع يربط أبياتَه الثلاثة برِباط الشــرط بلــولا، ولكنَّــه لم يفصــل بــين الفِعْل والجواب، بل أوردهما في بيتٍ واحد، ثمّ قدَّمَ في الأبيــاتِ التاليــة للبيــت الشــرط و جوابه متعلّقاتٍ بالمشهد الذي صَوَّر فيه بلاء صهيب.

والتضمين الخماسي: كان في شاهدٍ وحيــدٍ لســاعدةَ بــن جُؤيَّــة، فقــد ضَــمَّن الشاعرُ أبياتَ المقْطَع بالشَّرْط وجوابه، ومِثال ذلك قــول ســاعِدة بــن جُؤيَّــة (الــوافر التام):

وَلَــوْ أَنَّ الَّــذِي يُتْقَــى عَلَيْــهِ   بِضَــحْيَانٍ أَشَــمَّ بِــهِ الوُعُــولُ
عَــذَاةٍ ظَهْــرُهُ نَجْــدٌ عَلَيْــهِ   ضَــبابٌ تَنتحِيــه الــرِّيحُ مِيــلُ
إِذَا سَــبَلُ الغَمَــام دَنَــا عَلَيْــهِ   يَــزِلُّ بِرَيْــدِهِ مَــاءٌ زَلُــولُ
كَــأَنَّ شُــؤُونَهُ لَبَّــاتُ بُــدْنٍ   خِــلافَ الوَبْــلِ أو سُــبَدٌ غَسِــيلُ
لَآبَتْــه الحَــوَادِثُ أَوْ لَأَمْسَــى   بِــهِ فَتْــقٌ رَوَادِفُــهُ تَــزُولُ(٢)

فإِنَّ أداةَ الشَّرْط (لو) جَعلت جُملة (أنَّ الــذي يُتقَــى عليــه) هــي جملــة فعــل الشَّرْط، والبيت الثاني يُعَدُّ وصفًا مكانيًّا للجبَل الضاحي الــذي أشــار إليــه في البيــت السابِق، ثم يَرسُم صورةَ الأمطار حين تَنهمرُ عليه؛ فــإذا صــبَّت عليــه الغمــام ماءهــا انساب مِن جوانبه وحروفه زَلولاً سريعًا؛ لملاسةِ الجبل. ثم إنَّ خطوطَ المــاء علــى هــذا الجبلِ تخالف لونَه الأساسي، فتبدو كأنَّها الإبلُ المنحورةُ التي يثجُّ منها الدَّمُ.

وبعدَ هذه الصورةِ التي قدَّم فيها الشاعرُ مُقوِّياتٍ للصلابة والقــوَّة، يقــوم الشــاعِرُ بقَطْع القصيدة مستحضرًا البيتَ الذي استودعه الشَّرْط فيُقــدِّم لــه جوابًــا. فيــذكر أنَّ هذا الجبلَ بكلِّ ما ملَك من قوَّة متانةٍ لا يُمكن أن يحجبَ عــن الإنســان قــدَرَ موتــه،

(١) (الديوان، ق٢/ ص ١٣٥ - ١٣٦).
(٢) (الديوان، ق١/ ص ٢١٨- ٢١٩).

فلو أنَّ الإنسان اتَّخذ الجبلَ وقايةً عن الموت لَتَفَتَّق الجبل ووصَل إليه.

ثالثًا: أشكال المقطع في ديوان الهُذَليِّين:

إنَّ ممَّا يَسترعي اهتمامَ الباحث أنَّ المَقْطَع الشِّعْريَّ في (ديوان الهُذَليِّين) يختلف مضمونُه ومُؤدَّاه من نصٍّ لآخَر، فالمقطع الشِّعري في القصائِد لا يُؤدِّي بالضرورة ذلك الدَّور الذي يؤدِّيه المَقْطَع الشعريُّ في المقطعات؛ وذلك لاختلافِ مضامينِ القَطع.

بعدَ دِراسةٍ متأنيةٍ لنصوصِ دِيوان الهُذَليِّين وجدتُ أنَّ الديوان يشتمل على نصوصٍ، منها ما تكتمل فيه مقوِّماتُ القصيدة ويصدُق عليها تسميتها بالقصيدة، ومنها غير ذلك؛ تطبيقًا لمقياسِ عددِ أبيات القصيدة الذي ضبَط به ابنُ رشيق (ت ٤٥٦هـ) مصطلحَ (القصيدة)[1].

(نصوص ديوان الهُذَليِّين، أشكالُ مقاطِعِها الشِّعرية)	القصيدة		المقطّعة (٣-٦)	النتفة	اليتيم	المجموع
	القصيرة (٧ - ١٠)	الطويلة (١١-٧٥)				
عدد النصوص	٣٤	٧٩	٤٨	٨	٣	١٧٢
عدد الأبيات	٢٨١	١٣٦٢	١٥	١٦	٣	٢٢٢٦
عدد المقاطع الشِّعريَّة	٣٨	١٣١	–	–	–	١٦٩

جدول (٢)

أولاً: المقاطع في المقطعات:

لقدْ بلغَ عددُ المقطَّعات في الديوان ثَمانيَ وأربعينَ مُقطَّعة، أشار ابنُ رشيق إليها بقوله: "إذا بلغتِ الأبياتُ سبعةً فهي قصيدة؛ لهذا كان الإيطاء بعدَ السَّبعةِ غيرَ

(١) ما كان عددُ أبياتها مِن ثلاثة إلى ستة، أمَّا الفرق بيْن المقطَّعة والمقطوعة فهو مثبتٌ في [شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة أبي تمام، الطاهر محمد بن عاشور، تحقيق: ياسر حامد المطيري، (ص: ٥٧)].

معيب عندَ أحدٍ مِن الناس.. ومِن الناس مَن لا يَعدُّ القصيدة إلاَّ ما بلَغ العشرةَ وجاوزها ولو ببيتٍ واحدٍ"(١). فالمقطعات تتراوح عددُ أبياتها مِن ثلاثة إلى سِتَّةِ أبيات، وهي تحمِل فكرةً معيَّنة تَعرِضها في إطارٍ محدَّد وعدد قليلٍ مِن الأبيات، فالمقاطع الشِّعْرِيَّة في المقطعات يُمكن أن نلمسَ فيها ختامَ القصَّة ونهايةَ الحادثة، وخُلاصة الموقِف.

وفي منزلتها الشِّعْرِيَّة ذكَر ابنُ رشيق (ت ٤٥٦هـ) أنَّه: "قيل لعبد الله بن الزِّبَعْرَى: إنَّك تقصِّر أشْعارَكَ؛ فقال: لأنَّ القصار أولجُ في المسامِع، وأجولُ في المحافِل"(٢).

وفي الشِّعر الهُذلي الكثيرُ مِن المقطَّعات التي يبدو أنَّ السببَ الحقيقي في شيوعها؛ يرجع إلى ظروفِ حياتهم، فهي المصدرُ الأوَّل الذي يوضِّح لنا أشعارَهم، فإذا رجعْنا إلى تلك الظروفِ نذكُر أنَّها كانتْ حياةً شاقَّة، كلُّها صِراعٌ وهجومٌ، وسلْبٌ ونهْب، وقتْل وتمزيق، فقدْ كانت تغزو جماعاتٍ ووحدانًا وكثُر فيها الشُّذَّاذ، حتى لقدْ عُرِفت بقبيلة الشذَّاذ(٣).

ووجود الذؤبان دفَع الحياةَ إلى السرعة، وسرعةُ الحياة تلزمها سرعةٌ أخرى في الفن، والسرعةُ الفنيَّة لا تحتاجُ إلى تلك الأناةِ التي تَستلزمها القصائدُ الطوال، فهذه سِمَة الحياة الآمِنة القريرة التي تجِد دائمًا مِن الوقت فُسحةً للتفكير المستطيل، فالسرعةُ الفنية لا تَميل كثيرًا إلى التطويلِ، ومِن هنا جاءتْ قصائد الهُذَليِّين قصيرةً حتى لقدْ كثُرتِ المقطَّعات في ديوانهم. وذلك أظهر ما يكون في العَصْر الجاهلي باستثناءِ بعضِ قصائد للمتنخِّل وأبي ذُؤيب وساعدة بن جُؤيَّة. حتى إذا تَقدَّمت السِّنونُ، وقرَّ الإسلام في نفوسِ الناس، وأخذتِ الحياة سبيلاً آمنًا وادعًا تمادَى

---

(١) العمدة، ابن رشيق، (١/ ١٨٨).

(٢) السابق، (١/ ١٨٧).

(٣) ينظر: شعر الهذليِّين في العصرين: الجاهلي والإسلامي، أحمد كمال زكي، دار لكتاب العربي للطباعة والنشر – القاهرة، عام ١٣٨٩هـ – ١٩٦٩م، (ص: ٢٣٠).

الشعراءُ في وقوفِهم على القصيدة فجاءتْ طويلة. والمقطَّعات تَتَّصل بحياةِ هذيل اتصالاً وثيقًا وتنبُع مِن ظروفِ حياتهم، ونستطيع أن نَلمَسَ بعضَ مظاهر السرعةِ في بعضِ ما يُروَى عنهم[1].

أمَّا المقطَّعات فقدِ عدَّها بعضُ الباحثين بلا خاتمةٍ، وأنَّ ميدانَ الخاتمةِ هو القصائدُ الكامِلة والأعمال التَّامَّة، وبناءً عليه تُغيب المقطَّعات[2]، ولكنَّا لا نَطمئنُّ إلى هذا الرأي؛ لأنَّ المقطَّعات هي قصائدُ مكتمِلة ولكنَّها قصيرة، ولكلِّ قصيدة مُفتتحٌ ومنتهى. كما أنَّ بعضَ الدَّارسين عَدَّ المقطَّعاتِ ذات نهاياتٍ مفتوحة؛ ذلك لأنَّها تمثِّل انقطاعًا للنَّصِّ لا نهايةً طبيعيَّة له[3].

و المقطَّعاتُ عندَ الهُذَليِّين فإنَّ مقاطعها الشِّعْرِيَّة أقفالٌ هدفُها إتمامُ البلاغ وتحقيق الرِّسالة؛ وذلك لأنَّ المقطَّعات لقِصَرها لا تَحظَى بدرجةٍ عالية من الفنِّيَّة والحَبْك لغَلبة اللُّغة الحواريَّة أو التبليغيَّة عليها، وقيامها على أساسٍ متينٍ مِن التكثيف الدَّلاليِّ والمعنويِّ. "كما يكتنفها الإيجازُ والسُّرعة، وذلك حين يَفِدُ معناها إلى مُخيِّلة الشاعر، فيذهب إلى تدوينه دون أن يلحَّ عليه، أو يتوسَّع فيه أو يُشقِّقه أو يجعلَ منه ما يكونُ قصيدة"[4].

ثانياً: المقاطع في القصائد:

المقاطِع الشِّعْرِيَّة تشكِّل وحدةً بنائية تقَع في آخِر القصيدة، هي ركيزة أساسية لبناء النَّص، وهي في دِيوان الهُذَليِّين لا تخرُج عن بؤرةِ الأهمية، وكما هو موضَّح في

---

(١) ينظر: شِعر الهذليِّين، أحمد كمال زكي، (ص: ٢٣١)؛ و أشعار الهذليِّين وأثَرها في محيط الأدَب العربي، إسماعيل النتشة، دار البشير – مؤسسة الرسالة، (٢/ ١٧٥)؛ والشعراء الصعاليك في العصْر الجاهلي، يوسف خليف، دار المعارف، عام ١٩٧٨م، ط٣، (ص: ٢٩٥).

(٢) ينظر: خواتيم القصيدة في شِعر المتنبي – دراسة في الأنماط والمعمار الفني، سامية حمدي صديق المرسي، (ص: ٨).

(٣) ينظر: بناء القصيدة عندَ علي الجارم، إبراهيم محمَّد عبد الرحمن، دار اليقين للنشر والتوزيع، عام١٤٢٩هـ – ٢٠٠٨م، ط١، (ص: ١١٢).

(٤) خاتمة القصيدة العربية في الشِّعر الجاهلي، حسين عبد المعطي حسين عبد الوهاب، (ص: ٢٤).

الجدول السابق أنَّ عددَ المقاطع: مائة وتسعة وستُّون بيتًا في مائة وثلاثَ عشْرَةَ قصيدةً، ومعنَى هذا أنَّ المقْطَع الشعريَّ تختلِف عددُ أبياته مِن قصيدةٍ لأخرى، فبعض القصائد يصِل فيها عددُ أبيات المقْطَع إلى ثلاثةِ أبيات، وبعضها تُقطَع ببيت واحد.

فقدْ حرَص الشاعر الهُذلي على الفكاك مِن قصيدته بشكليها: (البسيطة والمركَّبة)، والتخلُّص مِن انسيابها، وسلك في سبيلِ ذلك طرائقَ متعدِّدةً يلتمس فيها مضامينَ متنوِّعة، وأساليبَ مختلفة، ومِن أبرز صور القطع الشعري في ديوان الهُذَلِّيين:

أ: المقطع التَشبيهيُّ: هذه الصورة للقَطْع تكون على شاكلتَيْن: إحداهما ورودُ صورةٍ كاملة في بيتِ المقطع، وذلك بوجودِ المشبَّه والمشبَّه به معًا. والثانية أن يرِد في المقْطَع الشعريِّ المشبَّهُ به فقط في تشبيهٍ دائريٍّ قامتْ عليه الأبيات.

أ. الصورة المتكاملة: ومعنى ذلك أن يشتملَ المقْطَع الشِّعريُّ على صورةٍ متكاملةٍ تَرِدُ فيها أركانُ التشبيه كاملة. ومِثال ذلك قولُ أبي ذؤيب (الوافر التام):

وَبِكْرٌ كُلَّمَا مُسَّتْ أَصَاتَتْ ... تَرَنُّمَ نَغْمِ ذِي الشِّرْعِ العَتِيقِ
لَهَا مِنْ غَيْرِهَا مَعَهَا قَرِينٌ ... يَرُدُّ مِرَاحَ عَاصِيَةٍ صَفُوقِ[(١)]

وهو في هذين البيتين يصفُ القوس و السهم، و اختارهما مقطعاً للقصيدة برمّتها.وقوله أيضًا (الطويل التام):

أَجَزْتَ إِذَا كَانَ السَّرابُ كَأَنَّهُ ... عَلَى مُحْزَئِلَّاتِ الإِكَامِ نَضِيحُ[(٢)]

فهو يزيّن المقطع بصورة السراب على الإكام الشاخصة حين يغطي الأفقَ في شدَّةِ الحر بالحوضِ الممتلئ بالماء .كما نجِد ذلك عندَ المتنخِّل في قوله (الوافر التام):

أَجَزْتُ بِفِتْيَةٍ بِيضٍ خِفَافٍ ... كَأَنَّهُمُ تَمَلُّهُمُ سِبَاطِ[(٣)]

---

(١) (الديوان، ق١/ ص: ٩٠).

(٢) (الديوان، ق١/ ص ١٢٠).

(٣) (الديوان، ق٢/ص ٢٩).

وفي البيت السابقِ تشبيهٌ للفتية الذين شاركوه اجتياز الفلاة البعيدة، بأنّهم بيضٌ خفاف كأنَّ الحمّى مددهم فبدوا مسترخين، وفيها دلالة على أنّه و من معه تجاوزوها بشقِّ الأنفس.

ب. المشبَّه به: ومعناه أن تكونَ القصيدةُ قائمةً علــى التشــبيهِ الــدائريِّ، الــذي عرَّفــه د.الرّباعي بأنّه: "المشابهة التي يُحدِثها الشاعرُ بين شــيئين أو أشــياءَ في تركيــبٍ فاتحتُــه نفيٌّ بحرف (ما) خاصة، وخاتمتُه إثباتٌ بحــرف (البــاء) واســم التفضــيل علــى وزن أفْعَل. وغالبًا ما يكون بيْن الفاتحة والخاتمة وصفٌ للاســمِ المنفــي - وهــو المشــبَّه بــه عادة - قد يطول وقد يقصُر حسبَ حاجةِ الشاعِر النفسيَّة إلى ذلك"[١].

وقد وجدْناه يلحُّ على ضرورةِ وجودِ المقارنة؛ وذلــك لأنَّــه أخْــرَج بيتًــا لعَبيــدِ الأبْرَص مِن دائرة التشبيه الدائري؛ لأنَّ النفيَ والإثباتَ لم يقومَا فيــه علــى المقارنــة[٢]، المقارنة[٢]، وهو:

مَا الطَّرْفُ مِنِّي إِلَى مَنْ لَسْتُ أَمْلُكُــهُ مِمَّا بَدَا لِي بِبَــاغِي اللَّحْــظِ طمَّــاحُ[٣]

ومن التشبيه الدّائري القائم على المقارنة بــالنّفي و الإثبــات في ديــوان الهــذليين، قول أبي ذُؤيب (الطويل التام):

بِأَطْيَبَ مِنْ فِيهَا إِذَا جِئْــتُ طَارِقًــا وَلَــمْ يَتَبَــيَّنْ سَــاطِعُ الأُفُــقِ المُجْلِــي
إِذَا الهَدَفُ المِعْــزَابُ صَــوَّبَ رَأْسَــهُ وَأَمْكَنَهُ ضَــفْوٌ مِــنَ الثَّلَّــةِ الخُطْــلِ[٤]

وقول ساعدةَ بن جُؤيَّة (الطويل التام):

فَذَلِكَ مَــا شَــبَّهْتُ فَــا أُمِّ مَعْمَــرٍ إِذَا مَا تَوَالَى اللَّيْلِ غَــارَتْ نُجُومُهُــا[٥]

وقول صخر الغيِّ (الطويل التام):

---

(١) التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي (دراسة في الصورة)، عبد القادر الرباعي، مجلة العلوم الإنسانية، تصدر عن جامعة الكويت، شتاء ١٩٨٥م، ع١٧، (ص: ١٢٦).

(٢) ينظر: السابق، (ص:١٢٧).

(٣) ديوان عبيد بن الأبرص، شرح أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، عام١٤١٤ه-١٩٩٤م، ط١، (ص:٤٢). (ص:٤٢).

(٤) (الديوان، ق١/ ص: ٤٢).

(٥) (الديوان، ق١/ ص: ٢١١).

فذَلِك ممَّـــا يُحــدِثُ الــدَّهرُ إنَّـــه له كُلُّ مطلــوبٍ حثيــثٍ وطَالِــبِ[١]

وقول أبي خِراش (البسيط التام):

كَأَنَّـــهُ خَالِـــدٌ فِـــي بَعْـــضِ مِرَّتِـــهِ وَبعْضُ مَا يَنْحَـــلُ الْقَـــوْمُ الأَكَاذِيـــبُ[٢]

وقول البُرَيق (الوافر التام):

بِـــأَجْرَأَ جُـــرْأَةً مِنْـــهُ وَأَدْهَـــى إِذَا مَـــا كَـــارِبُ المـــوْتِ اسْـــتَدَارَا
إِذَا مَـــا الطِّفْلَـــةُ الحَسْـــنَاءُ أَلْقَـــتْ مِنَ الفَـــزَعِ المـــدَارِعَ والخِمـــارَا[٣]

ب: المقطع القَصصي: يُعدُّ من أكثرِ صــور القطــعِ الشِّــعريِّ اســتعمالاً عنــدَ الهُذَلِيِّين؛ ذلك لأنَّ الشاعِر يتَّجهُ إلى قطــعِ القصــيدة بقصَّــة يَرْويهــا ويُنــهي الــنَّصَّ بنهايتها. وهذه الطريقة كثيرًا ما يَســتعمِلُها الهُــذَلِيُّون، خاصَّــة في القصــائدِ الطويلــة التي أرَى أنَّ قطعها أصعَبُ مِن قطع القصائد القِصار، كمــا تبــدو براعــةِ الشــاعر في القطعِ أكثرَ مِن غيرها. وذلك كما في قصيدةٍ لأبي ذؤيب (المتقارب التام):

فَلَـــو نُبِـــذُو بِـــأَبِي مَـــاعِزٍ حَدِيدِ السِّـــنَانِ وَشَـــاهِي البَصَـــرْ
وَبِـــابْنَيْ قُبَـــيْسٍ وَلَـــمْ يُكْلَمَـــا إِلَى أَنْ يُضِـــيءَ عَمُـــودُ السَّـــحَرْ
لَقَـــالَ الأَبَاعِـــدُ وَالشَّـــامِتُو نَ كَانَتْ كَلَيْلَـــةِ أَهْـــلِ الهُـــزَرْ[٤]

وقول عبد مَناف بن رِبْعٍ (الوافر التام):

وَإِنَّـــا قَـــدْ قَتَلْنَـــا مَـــنْ عَلِمْـــتُمْ وَلَسْتُمْ بَعْـــدُ فِـــي قَـــفٍّ حَصِـــينِ[٥]

وقول أبي كَبير[٦] (الطويل التام):

---

(١) (الديوان، ق٢/ ص: ٥١).
(٢) (الديوان، ق٢/ ص: ١٦١).
(٣) (الديوان، ق٣/ ص: ٦٣ - ٦٤).
(٤) (الديوان، ق١/ ص: ١٥١).
(٥) (الديوان، ق٢/ ص: ٤٨).
(٦) عامر بن الحليس، أحد بني سعد بن هذيل، ثم أحد بني جريب، (الديوان، ق٢، (ص: ٨٨).

أمْ مَـــنْ يُطَالِعُـــهُ يَقُـــلْ لصِـــحَابِه		إنَّ الغَريـــقَ تُجِـــنُّ ذاتَ القَنْطَـــرِ[١]

أمَّا أساليب القطع الشِّعري النادِرة في ديــوان الهُــذَليِّين، فقــدْ وجــدتُ أنَّ بعــض أساليب القطع تكون قليلةَ الورود، غير مستهلكة فيــه، ومِــن أهمهــا القطْــع الشِّــعْري بالاستفهام أو بالحوار، فالقطع الاستفهامي المنطوي على معــانٍ غــيرِ الاســتفهام يُعــدُّ مِن أندرِ مضامينِ القطع استعمالاً فيه.

ج: **المقطع الاستفهاميُّ**: يثبتُ بوجودِ المعــنى الاســتفهامي في المقْطَــع الشِّــعري، وذلك مِن مثل قول المتنخِّل (البسيط التام):

هَــلْ أَجْزِيَنَّكُمَــا يَوْمًــا بِقَرْضِــكُمَا		وَالقَرْضُ بِالقَرْضِ مَجْــزِيٌّ وَمَجْلُــوز[٢]

وقول أبي ذُؤيب (الكامل التام):

وَلَمَّا تَطِــبْ نَفْسِــي بِإِرْسَــالِهَا لَكُــمْ		وَهَلْ يَنْفَعَنْ نَفسِــي إِلَــيْكُمْ أَتَاتُهَــا؟[٣]

د: **المقْطع الحواري**: استعمالُ الحوار في القصيدة وجَعْــل آخِــر الحــوار مقطعًــا لها. وذلك كقول أبي ذُؤيب (الوافر التام):

وَقَــالَ بِعَهْــدِهِ فِــي القَــوْمِ: إِنِّــي		شَفَيْتُ النَّفْسَ لَوْ يُشْــفَى اللَّهِيــفُ[٤]

وقول ساعدة بن جُؤيَّة (الطويل التام):

فَقَــالُوا: بَشــيرٌ أو نَــذيرٌ فســلَّموا		وَأَلْكَــدَ آيَــاتِ المَنَــى بِالحَمَائِــلِ[٥]

وقول أبي جُنْدُب[٦] (الوافر التام):

---

(١) (الديوان، ق٢/ ص: ١٠٤).

(٢) (الديوان، ق٢/ ص: ١٧).

(٣) (الديوان، ق١/ ص: ١٦٣).

(٤) (الديوان، ق١/ ص: ١٠٤).

(٥) (الديوان، ق٢/ ص: ٢٢٠).

(٦) أبو جُنْدب بن مرَّة القرديّ، (الديوان، ق٣/ ص ٨٥).

مَنَنْتُ على لَيْثِ بْنِ سَـعدٍ وجُنْـدُعٍ   أثِيبي بهَا سَعْدَ بنَ ليْـثٍ أوِ اكْفُـرِي
وقُلْتُ لَهُـمْ قَـدْ أَدْرَكَـتْكُمْ كَتيبـةٌ   مُفسِّدةُ الأدْبـارِ مـا لَـمْ تُخَفِّـرِ(١)

أمَّا **مضامين المقاطع الشِّعريَّة** في قَصائِد الهُذَلِيِّين، فقدْ تنوَّعت بتنوُّع مقاصدها، وذلك نابعٌ مِن اشتمالها على معانٍ قصدَها الشاعرُ بعينها، ووظَّفها في المقْطَع الشِّعري، ومنها:

أ: القَطع بالحِكمة: والمقصود بذلك هو أن يَخرُجَ الشاعرُ بخُلاصة لتجربةٍ تَجْري في آخرِ القصيدة مجرَى الحِكمة كدرسٍ مستفاد ممَّا سُرِد آنفًا. ومنها حِكمة خاصَّة لموقفٍ خاص، يخرُج منه الشاعِر بثمرة يقدِّمها للمتلقِّي في آخِر القصيدة، ومثال ذلك قولُ أبي ذُؤيب (المتقارب التام):

وَصَـبْرٌ عَلَـى حَـدَثِ النَّائِبَـاتِ   وَحِلْـمٌ رَزِيـنٌ وَقَلْـبٌ ذَكِـيُّ(٢)

وقوله أيضًا (المتقارب التام):

أُسَلِّي الهُمُومَ بأمْثَالِهـا   وَأَطْـوِي البِلادَ وأقْضِـي الكَـوالِي
وأَجْعَـلُ فُقْرَتَهَـا عُـدَّةً   إِذَا خِفْـتُ بُيُّـوتَ أَمْـرٍ عُضَـالِ(٣)

وقول أبي خراش (البسيط التام):

كَأَنَّـه خَالِـدٌ فِي بَعْـضِ مِرَّتِـه   وبَعضِ ما يَنحلُ القَـومُ الأكاذيـبُ(٤)

وقول حبيب الأعلم (الوافر التام):

وَإنَّ سِيادَةَ الأقْـوام فـاعْلَمْ   لهـا صَـعْدَاءُ مَطلَعُهـا طَويـلُ(٥)

أمَّا الحِكْمة العامَّة، فإنَّ عمومها على المستوى الإنساني، مِثل حِكمة الموت ووقوع القدَر بلا إنذار وما مِن طاقةٍ على دَفْعه، وذلك كقول أبي ذُؤيب في

---

(١) (الديوان، ق٣/ ص: ٩٤).
(٢) (الديوان، ق١/ص: ٦٨).
(٣) (الديوان، ق٢/ص: ١٩٠).
(٤) (الديوان، ق٢/ص: ١٦١).
(٥) (الديوان، ق٢/ص: ٨٧).

استحالةِ إحياء الأمواتِ بالمديح (البسيط التام):

لَوْ كانَ مِدْحَةُ حَـيٍّ أنشَـرَتْ أحَـدًا　　أَحْيَـا أُبُوَّتَـكَ الشُّـمَّ الأَمَـادِيحُ[1]

وقول المتنخِّل في الموت أيضًا (السريع التام):

لـيس لِمَيْـتٍ بوصـيلٍ وقَـدْ　　عَلِّـق فِيـهِ طَـرَفُ المَوْصِـلِ[2]

وقول أبي قِلَابة[3] (البسيط التام):

وَلا تَقـولنْ لِشَـيءٍ سَـوفَ أفْعَلُـه　　حتَّى تَبيَّنَ مـا يَمْنِـي لـكَ المـانِي[4]

ب: **القطع بالمدح**: وهو أن يَقطع قصيدةَ رثـاءٍ أو فخـر ببيـتٍ يَمـدَح فيـه شخصًا بعينه؛ ليتردَّد في الأسماع ويبقَى في الأذهان وتَسْري بـه الركبـان، حتَّـى مـع انقطاع الإنشاد. وذلك كقولِ أبي ذُؤيب (الطويل التام):

ضَرُوبٌ لِهَامَـاتِ الرِّجَـالِ بِسَـيْفِهِ　　إذا حَـنَّ نَبْـعٌ بَيْنَـهُم وشَـرِيجُ

يُقَرِّبُـهُ لِلْمُسْتَضِـيفِ إِذَا أَتَـى　　جِـراءٌ وشـدٌّ كـالحَرِيقِ ضَـرِيجُ[5]

وقول أبي المثلم[6] (البسيط التام):

يُعطِيك مَا لاَ تَكـاد الـنَّفس تُرسِـلُه　　مِـن الـتِّلاد وَهـوبٌ غـيرُ مَنَّـانِ[7]

---

(١) (الديوان، ق١/ص: ١١٣).

(٢) (الديوان، ق٢/ص: ١٤).

(٣) جاهلي: وهو عويمر بن عمرو، وقيل: هو الحارث بن صَعْصَعَة بن كعب بن طابخة بن لحيان، عمُّ الشاعر الهُذلي الهُذلي المتنخِّل، وقد وُلد النبي محمَّد - صلَّى الله عليه وسلَّم - من قبل ابنته أُميمة، ويقال لها قِلابة بنت أبي قِلابة، ويقال: إنه أوَّل مَن قال الشِّعر من هذيل. كان مصابًا بالجذام فضُرِب به المثل. [معجم الشعراء الجاهليِّين والمخضرمين، الكريطي، (ص: ١٩٩)].

(٤) (الديوان، ق٣/ ص: ٣٩).

(٥) (الديوان، ق١/ ص: ٦٢).

(٦) أبو المثلَّم الهذلي (..-..هـ)، شاعِر جاهلي من بني هُذيل كان له مع صخرْ الغي مناقضاتٌ شِعريَّة، حيث قتَل صخر الغي جارًا لأبي المثلَّم، ولكنَّ أبا المثلَّم بعدَ أن مات صخر الغي رثاه بشِعر. [معجم تراجم الشعراء الكبير، يحيى مراد، دار الحديث - القاهرة، عام ١٤٢٧-٢٠٠٦م، (١/ ٣٣)].

(٧) (الديوان، ق٢/ ص: ٢٤٠).

وقول خالد الخُناعي (البسط التام):

لَيْــثٌ هِزَبْــرٌ مُــدِلٌّ عِنْــدَ خِيسَــتِهِ ... بِــالرَّقْمَتَيْنِ لَــهُ أَجْــرٍ وَأَعْــرَاسُ
أَحْمَى الصَّرِيمَةَ أَحْـدَانُ الرِّجَـالِ لَـهُ ... صَـيْدٌ وَمُسْـتَمِعٌ بِاللَّيْـلِ هَجَّـاسُ
صَـعْبُ البَدِيهَـةِ مَشْـبُوبٌ أَظَـافِرُهُ ... مُوَاثِبٌ أَهْـرَتُ الشِّـدْقَيْنِ هِرِمَـاسُ[1]

ج: **القطع بالنَّصيحة**: كقولِ أسامة الحارث ناصحاً قومهُ(المتقارب التام):

عَصَـاكَ الأَقَـارِبُ فِـي أَمْـرِهِمْ ... فَزَايِـلْ بِـأَمْرِكَ أَوْ خَـالِطِ
وَلاَ تَسْـقُطَنَّ سُـقُوطَ النَّـوا ... ةِ مِـنْ كَـفِّ مُرْتَضِـخٍ لاقِـطِ[2]

د: **القطع بالفخر**: ومعناه أن يَقطعَ الشاعر قصيدتَه ببيتٍ يَفْخَر فيه بفِعلٍ له أو بلاءٍ لقبيلتِه؛ اعتزازًا بها وبهجةً بتاريخها. وذلك مِثل قول أبي العيال[3]مُفْتَخِرًا ببلائـه في الحـرب (الكامل التام):

وتَـرَى الرِّمَـاحَ كأَنَّمـا هِـي بَيْنَنـا ... أَشْـطانُ بِئـرٍ يُوغِلـونَ ونُوغِـلُ[4]

حذيفة ابن أنس[5](الطويل التام):

وَمَـا نَحْـنُ إِلاَّ أَهْـلُ دَارٍ مُقِيمَـةٍ ... بِنَعْمَانَ من عَادَتْ مِنَ النَّاسِ ضَـرَّتِ[6]

وفيه يَفْخَرُ بِقَوْمِه المقيمينَ في (نَعمان) الذين يضرون مَن ناصبوهم العَداء من النَّاسِ.

---

(١) (الديوان، ق٣/ ص: ٤ – ٥).
(٢) (الديوان، ق٢/ ص: ١٩٦).
(٣) هو ابن أبي عنترة، وقال أبو عمرٍو الشيباني: ابن عنترة – بالثاء المثلَّثة – وهو أحدُ بني خفاجة بن سعد بن هُذيل، هُذيل، كان شاعرًا فصيحًا مقدَّمًا مِن شعراء هُذيل المخضرمة، أدْرك الجاهلية والإسلام، ثم أسْلَم فيمَن أسْلَم، وعُمِّر إلى خلافة معاوية، (الديوان، ق٢، ص: ٢٤١).
(٤) (الديوان، ق٢/ ص: ٢٥٥).
(٥) حُذيفة بن أنس، أحد بني عامر بن عمرو بن الحارث بن تميم بن سعد بن هذيل، (الديوان، ق٣، ص: ١٩).
(٦) (الديوان، ق٣/ ص: ٢٩).

رابعًا: خصائص المقْطَع الشعريّ في ديوان الهُذَليّين:

الخصائص البنائية:

يَشتمل المقْطَع الشِّعري في ديوان الهُذَليِّين على إحالاتٍ مختلفةٍ لِبناء القصيدة كاملاً، منها ما تكون الإحالةُ فيه بالضمائرِ "التي تُوفِّر للنصِّ تناسقًا كليًّا وتماسكًا يُعَدُّ البُعدَ الأساسي لجمالية النَّصِّ وإبداعيته"(١)، والفِعلِ المبنيِّ للمجهولِ وأسماء الإشارة المتَّصلة بضمائرِ النصب. ومن ذلك قولُ أبي ذُؤيب (الكامل التام):

وَكِلاهُما قدْ عاشَ عِيشَةَ ماجِدٍ ... وجَنَى العَلاءَ لَوَ انَّ شَيئًا يَنفعُ(٢)

وقول صخر الغي (الطويل التام):

فذَلِك ممَّا يُحدِثُ الدَّهرُ إنَّه ... لَه كُلُّ مطلوبٍ حثيثٍ وطالبِ(٣)

وقول أبي كَبير (الكامل التام):

فَإذِا وَذَلِكَ ليس إلاَّ حِينَه ... وإذا مَضَى شيءٌ كأنْ لَمْ يُفْعَلِ(٤)

وقول عبد مَناف بن رِبْعٍ (الطويل التام):

فَوَاللهِ لَوْ أَدْرَكْتُهُ لَمَنَعْتُهُ ... وَإنْ كَانَ لَمْ يَتْرُكْ مَقَالاً لِقَائِلِ(٥)

وقوله أيضًا (الوافر التام):

وَإنَّا قَدْ قَتَلْنَا مَنْ عَلِمْتُمْ ... وَلَسْتُمْ بَعْدُ فِي قَفٍّ حَصِينِ(٦)

افتتاح بيت المقْطَع بحرفٍ مِن حروف العطف؛ وذلك طلبًا لانتظامِ أبيات النصِّ وترابطها مع قاعدتِه واتصالها بالمقطَع الشِّعْري اتصالاً حسيًّا. وذلك مِن مِثل

---

(١) في النَّصِّ الشِّعري العربي مقاربات منهجية، سامي سويدان، دار الآداب، ط٢، عام ١٩٩٩م، (ص: ٦٩).

(٢) (الديوان، ق١/ ص: ٢١).

(٣) (الديوان، ق٢/ ص: ٥١).

(٤) (الديوان، ق٢/ص: ١٠٠).

(٥) (الديوان، ق٢/ص: ٤٧).

(٦) (الديوان، ق٢/ ص: ٤٨).

قول أبي ذُؤيب (الطويل التام):

فــإنَّ بَنــي لِحيــان إمَّــا ذَكــرتَهمْ ... ثَنــاهُم إذا أَخْنَــى اللِّئــامُ ظَهِــيرُ[١]

وقول أُسامة بن الحارث (المتقارب التام):

فَمُوشِــــكَةٌ أَرْضُــــنَا أَنْ تَعُــــودَ ... خِــلاَفَ الأَنِــيسِ وُحُوشًــا يَبَابَــا

وَلَــمْ يَــدَعُوا بَــيْنَ عَــرْضِ الوَتِيــــ ... ــــرِ حتَّــى المَنَاقِــبَ إِلاَّ الــذِّئَابَا[٢]

اشتماله على صِيغ المبالَغة، كصيغة (فعول) في صَيودٌ وقَتول وضرُوب، وذلك كقــول أبي خِراش (الطويل التام):

فَأَهْوى لهــا في الجَــوِّ فاختَــلَّ قَلْبَهــا ... صَيُودٌ لحبَّــاتِ القلــوبِ قَتــولُ[٣]

قول أمية بن أبي عائذ (الرجز التام):

قَدْ كُنْتُ خَرَّاجًــا وَلُوجًــا صَــيْرَفًا ... لَمْ تَلْتَحِصْنِي حَيْصَ بَيْصَ لَحَــاصِ[٤]

الخصائص الجماليَّة:

اشتمالُه على معنَى التوقُّف والانتهاء، وهذا إنَّما يدلُّ على وعــيِ الشــاعر بموضــعِ القَطْع وإدراكه لضرورةِ الحِرْص على جماليةِ المقطــع. ومــن ذلــك قــولُ أبي كَــبِير في معرض إبلاغه عن انتهاء المهمَّة و بلوغ الغاية (الكامل التام):

حَتَّى انْتَهَيْــتُ إِلَــى فِــرَاشِ عَزِيــزَةٍ ... سَــوْدَاءَ رَوْثَــةُ أَنْفِهَــا كَالمِخْصَــفِ[٥]

و قول أبي العيال[٦] (الوافر المجزوء):

---

(١) (الديوان، ق١/ ص: ١٣٩).

(٢) (الديوان، ق٢/ ص: ١٩٩).

(٣) (الديوان، ق٢/ ص: ١٢٣).

(٤) (الديوان، ق٢/ ص: ١٩٢).

(٥) (الديوان، ق٢/ ص: ١١٠).

(٦) أبو العيال الهذلي، هو ابن عَنترة..أحد بني خفاجة بن سعد بن هذيل، كان شاعرًا فصيحًا مقدَّمًا مِن شُعراء هذيل هذيل مخضرمًا، أدْرك الجاهليَّة والإسلام، ثُمَّ أسلم فيمَن أسلم مِن هذيل، وعُمِّر إلى خلافة معاوية. (الديوان، ق٢/ص ٢٤١).

كمَا يَـنقضُّ مِـن جـوِّ السَّـ (م) ـــماءِ الأَجْـدَلُ الـدَّرِبُ
رزِيَّـةُ قَوْمِـهِ لَـمْ يَـأْ خُـذوا ثَمنًـا و لم يَهَبُـوا[1]

اشتماله على معنَى الرجوع، وذلك كقولِ المعطل[2] (الطويل التام):

فَأُبْنَا لَـهُ مَجْـدُ العَـلاءِ وَذِكْـرُهُ وَآبُـوا عَلَـيْهِمْ فَلُّهَـا وَشَـمَاتُهَا[3]

وقول ساعدة بن جُؤيَّة (السريع التام):

فَأَبَارَ جَمْعَهُـمُ السُّـيُوفُ وَأَبْـرَزُوا عَـنْ كُـلِّ رَاقِنَـةٍ تُجَـرُّ وَتُسْـلَبُ
وَاسْتَدْبَرُوهُمْ يُكْفِئُـونَ عُـرُوجَهُمْ مَـوْرَ الجَهَـامِ إِذَا زَفَتْـهُ الأَزْيَـبُ[4]

وقول أبي ذُؤيب (الطويل التام):

نَمَاهُ مِـنَ الحَيَّـيْنِ قِـرْدٍ وَمَـازِنٍ لُيُوثٌ غَـداةَ البَـأسِ بِـيضٌ مَصَـادِقُ
هُمُ رَجَعُوا بالعَرْجِ والقَـومُ شُـهَّدٌ هُـوازنَ تَحْـدُوها حُمَـاةٌ بَطَـارِقُ[5]

اشتماله على معنَى الانتقال والتغيير، وذلك مِن مِثل قول أبي خِراش (الطويل التام):

فَأَصْـبَحَ إِخْـوَانُ الصَّـفَاءِ كَأَنَّمَـا أَهَالَ عَلَـيْهِمْ جَانِـبَ التُّـرْبِ هَائِـلُ[6]

وقول ساعدة بن العَجْلان[7] (الوافر التام):

وَهُمْ تَرَكوا الطَّرِيـقَ وأسْـلَكُوهم عَلَـى شَـمَّاءَ مَسْـلَكُها بَعِيـدُ
وَلَكِنْ حالَ دُونَك كـلُّ طِـرْفٍ أَبـانَ الخَـيرَ وهْـوَ إذاً وَلِيـدُ[8]

وقول أبي ذُؤَيب (الطويل التام):

---

(١) (الديوان، ق٢/ ص ٢٥٢).

(٢) أحد بني رهم بن سعْد بن هذيل. (الديوان، ق٣/ص ٤٠).

(٣) (الديوان، ق٣/ ص ٥٠).

(٤) (الديوان، ق١/ ص ١٩٠).

(٥) (الديوان، ق١/ ص ١٥٣).

(٦) (الديوان، ق٢/ ص ١٥٠).

(٧) شاعر مخضرم من شعراء هذيل، اللذين كانوا يغيرون على أرجلهم. [معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين، الكريطي، (ص:١٠٥)].

(٨) الديوان، ق٣/ ص ١١٠).

أَجَزْتَ إِذَا كَانَ السَّـرابُ كَأَنَّـهُ   عَلَى مُحْزَئِلَّـاتِ الإِكَـامِ نَضِـيحُ[(١)]

القَطْعُ ببشارةٍ يزفها للمتلقين، وذلك مِن مِثل قول حذيفة بن أنس (الطويل التام):

نَجَا سَـالِمٌ والـنَّفْسُ منـه بشِـدْقِهِ   ولم يَـنجُ إلاَّ جَفْـنَ سَـيْفٍ ومِئْـزَرا

وطابَ عَـنِ اللَّعـابِ نَفْسًـا وربِّـه   وغـادَر قَيْسًـا في المكَـرِّ وعَفْـزرا[(٢)]

وقول أسامة بن الحارث (المتقارب التام):

فَمُوشِـكَةٌ أَرْضُـنَا أَنْ تَعُـودَ   خِـلافَ الأَنِـيسِ وُحُوشًـا يَبَابَـا

وَلَمْ يَـدَعُوا بـيْن عَـرْضِ الوَتيـ   ـرِ حَتَّـى المناقِـب إلاَّ الـذِّئابَا[(٣)]

وقد يَقَعُ القَطْعُ بتقديمِ خُلاصةٍ للقصـيدةِ وتلخـيصٍ لأحـداثها؛ وذلـك كقـول مَعقِل بن خُوَيلد (الكامل التام):

فِي كُـلِّ مُعْتَـرَكٍ تُغَـادِرُ خَلْفَهَـا   زَرْقَـاءَ دَامِيَـةَ اليَـدَيْنِ تَمِيـدُ

يَوْمًـا أَرَادَ لَهَـا المِلِيـكُ نَفَادَهَـا   وَنَفَادَهَـا بَعْـدَ السَّـلامِ يُرِيـدُ[(٤)]

لقدْ ختَم الشاعرُ كلامَه ببيتٍ يُلخِّص التجربـةَ كلَّهـا، فالشـاعِرُ الهُـذَلي تأسِـرُه هذه اللحظةُ الوجوديَّة ولا يَمَلُّ مِن التأمُّل في مأسـاة السـلام الـذي يُهـدِّده الهـلاك ولحظة الفَزَع[(٥)]، ومِن ذلك قولُ صخر الغيِّ (الطويل التام):

فـذَلِك مِمَّـا يُحـدِثُ الـدَّهرُ إنَّـه   لَه كُلُّ مطلـوب حثيـثٍ وطالـب[(٦)]

يُعلِّق د. بريري على هذا البيت بقوله: "إنَّ البيتَ الأخيرَ يُقـدِّم تَلخيصًـا للتَّجربـةِ كلِّها، فالطالبُ والمطلـوبُ نقيضـانِ ولكنَّهمـا يتشـابهان؛ لأنَّهمـا جميعًـا للـدهرِ

---

(١) (الديوان، ق١/ص: ١٢٠).

(٢) (الديوان، ق٣/ص: ٢٢).

(٣) (الديوان، ق٢/ص: ١٩٩).

(٤) (الديوان، ق٣/ ص: ٧٥).

(٥) ينظر: الأسلوبيَّة والتقاليد الشِّعْريَّة – دِراسة في شعر الهذليِّين، محمَّد أحمد بريري، عين للدِّراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، عام ١٩٩٥م، ط١، (ص: ٤٥).

(٦) (الديوان، ق٢/ ص: ٥١).

وحوادثه.. فالشاعر بصددِ معنًى محدَّد يوجِّه تجرِبةَ القصيدة كلها، وهو معنى الصراع بيْن نقيضَينِ يُشبِّه كلٌّ منهما الآخرَ"[١].

وكذلك اشتماله على الزَّمَنِ ابْتِداءً أو انتهاءً، وذلك يدلُّ على إحساسِهم بانصياعِهم لنظامِه، وانخراطِهم في تقويمه، ومِن أمثلتِه قولُ أبي ذُؤَيب (الوافر التام):

خِلافَ مَصَابِ بَارِقَةٍ هَطُولِ مُخالِطِ مَائِهَا خَصَرٌ وَرِيحُ

بِأَطْيَبَ مِنْ مُقَبَّلِهَا إِذَا مَا دَنَا العَيُّوقُ وَاكْتَتَمَ النَّبُوحُ[٢]

والعيُّوق: نجمٌ يقَع وراء الثُّريَّا في جانب المجرَّة الأيمن، ويُنسبُ إليها، وهو كوكبٌ أبيضُ أزهرُ منيرٌ، وطلوع الثريَّا يكونُ لثلاثَ عشرةَ ليلةً تخلو من أيَّار، وسقوطها لثلاثَ عشرةَ تخلو مِن تشرين الآخِر، ومطرُه يُسمَّى الوسميَّ (ربيعيّ وخريفيّ)، ومع الثريَّا يشتدُّ البردُ فيهرُّ الكلبُ ويسكتُ عن النُّباحِ مِن قِلَّة صبره على البَرد، ونوء الثريَّا محمودٌ عندَ العرب غزيرٌ مذكور، ومدَّتُه من خمسة إلى سبعة أيَّام، أمَّا العيُّوق فهو كوكبٌ يطلُع إذا طلعتِ الثُّريَّا ولكنْ ليس له نَوء[٣].

---

(١) الأسلوبية والتقاليد الشعرية، محمد بربري، (ص: ٥٦).

(٢) (الديوان، ق١/ ص: ٧٠).

(٣) ينظر: الأنواء في مواسِم العرب، ابن قُتيبة الدِّينوري، صُحِّح عن النسخ المحفوظة في المكاتب الشهيرة،(ص: ١١٦) و (ص: ٢٣ وما بعدها).

خامسًا: عيوب المقطَع في ديوان الهُذَليِّين:

مِن أشهرِ عُيوب المقْطَع الشِّعري وأبرزها: (البتر، والعيّ، وقِلَّة العناية، وعدم الاهتمام)، ونجِد في المقْطَع الشِّعريِّ مِن ديوان الهُذَليِّين بعضًا مِن هذه العيوب المتَّفق عليها. وأقرَّ ذلك بعضُ الدارسين لشِعرهم فذكَر أنَّ بعضَ القصائد قد مالتْ إلى القطع أو الاختتام قبلَ أن تُستكملَ كلُّ المعاني المطلوبة، ولعلَّ اختلافَ الرواية أو عدَم وصولِ الموروث الشعريِّ لهُذيل إلينا كاملاً يَجعلُنا حَذِرين مِن أن نَقطعَ بحُكمٍ تقويميٍّ(1). فقد بدَتْ بعضُها محذوفة جواب الشَّرْط، ممَّا يجعل النَّفسَ متعلقةً بالنص؛ بالنص؛ لكونه قُطِع بلا مسوِّغ للقطع. ذلك مِن مثل قول عبد مَناف بين رِبْع (البسيط التام):

كَأنَّهم تحتَ صَيفيّ له نَحَمٌ ... مُصرِّحٍ طَحَرت أسناؤه القَرِدَا
حَتَّى إِذَا أَسْلَكُوهُمْ فِي قُتَائِدَةٍ ... شَلاًّ كَمَا تَطْرُدُ الجَمَّالَةُ الشُّرُدَا(2)

فقد ذكَر الأصمعيُّ أنَّ (إذا) في البيت الثاني: "ليس لها جواب"(3)، وقد علّقَ المحقِّقُ على ذلك بقوله: "ليس لها جوابٌ؛ أي: ليس لقوله (إذا) في البيت جواب.. يعني أنَّ الجواب محذوف لتفخيمِ الأمْر؛ أي: بلغوا أملَهم أو أدْرَكوا ما أحبُّوا أو نحو ذلك. قال: وهذا هو الصوابُ مِن الأقوال الثلاثة"(4). أمَّا بترُ النصِّ مع تعلُّق النَّفْس النَّفْس به، فقد تجلَّى في بعضِ النصوص الهُذليَّة، وذلك مِن مِثل قول أبي العيال (الكامل التام):

وَتَرَى الرِّمَاحَ كَأَنَّمَا هِيَ بَيْنَنَا ... أَشْطَانُ بِئْرٍ يُوغِلُونَ وَنُوغِلُ(5)

(1) البناء الفنّي في شعر الهذليّين، إياد عبد المجيد، (ص: 92).
(2) (الديوان، ق2/ ص 41 - 42).
(3) (الديوان، ق2/ص 42).
(4) (الديوان، ق2/ ص42).
(5) (الديوان، ق2/ ص 255).

وقول جنادة بن عامر[١](الطويل التام):

كَـــأَنَّ مُحَرَّبًـــا مِـــنْ أُسْـــدِ تَـــرْجٍ يُسَـــافِعُ فَارِسَـــيْ عَبْـــدٍ سِـــفَاعًا[٢]

ففي البيتِ السابقِ نشعُر أنَّه قطع والنَّفْس متعلِّقة بالحـدَث؛ لأنَّ البيـت ورَدَ بعـد سَردٍ لقصة قتال، ثُمَّ وجَّه الحديث إلى المحارب، فوُجـدتْ في الـنَّفْس رَغبـةُ الإكمـال والمتابعة.

أمَّا قِلَّة العناية والقَطْع كيفما اتَّفق دون مراعاةِ حاجـة المتلقِّـي للمتابعـة؛ لكونـه لم يبلغْ لذةَ الإشباع، فإنَّها تَتجلَّى في قول البُرَيق (المتقارب التام):

أَرُوعُ الَّتِـــي لاَ تَخَـــافُ الطَّـــلا قَ وَالمـــرْءَ ذَا الخُلُـــقِ الأَفْقَـــمِ

فَأَتْرُكُهَـــا تَبْتَغِـــي قَيِّمًـــا وَأَقْضِـــي بِصَـــاحِبِهَا مَغْرَمِـــي[٣]

وقدْ ذَكر د. إسماعيل النتشة في معرِض حديثـه عـن خاتمـةِ القصـيدة في دِيـوان الهُذَلِّيين أنَّ هناك نهاياتٍ تُشعِر أنَّها بحاجةٍ إلى تكملـة واسـتمرار، فالقـارئ يَشـعُر أنَّ للكلام بقيةً وللوصفِ تتمة، والسِّياق يَقتضي ملءَ الصـورة الـتي رسَـمها الشـاعر[٤]، الشاعر[٤]، وذلك كقولِ أبي كَبير[٥] (الكامل):

حَتَّى انْتَهَيْـتُ إِلَـى فِـرَاشِ عَزِيـزَةٍ سَـوْدَاءَ رَوْثَـةُ أَنْفِهَـا كَالمِخْصَـفِ[٦]

إلاَّ أنَّنا نرى أنَّ التدفُّقَ الشُّعوريَّ في هذا النَّصِّ الذي يَتكوَّن مِـن ثلاثـةٍ وعشـرين بيتًا، يقلُّ تدريجيًّا منذُ بداية الثلاثة الأبيات الأخيرة:

يَهْدِي السِّـباعَ لَهـا مُـرِشٌّ جَدِيَّـةٍ شَـعْواءَ مُشْـعِلةٍ كَجَـرِّ القَرْطَـفِ

---

(١) جنادة بن عامر، أحد بني الدَّرعاء، والدَّرعاء: حيٌّ مِن عدوان بن فهم بن عمرو بين قيس بن عيلان، واسمه عدوان عدوان الحارث، وحلفهم في بني سهم بن معاوية بن تميم بن سعد بن هذيل. (الديوان، ق٣/ص ٣٠).

(٢) (الديوان، ق٣/ ص ٣١).

(٣) (الديوان، ق٣/ ص ٥٧).

(٤) ينظر: أشعار هُذَيل وأثرها في محيط الأدب العربي، إسماعيل داود النتشة، (٢/ ١٨٥).

(٥) عامر بن الحليس أحد بني سعد بن هذيل، ثُمَّ أحد بني جريب. (الديوان، ق٢/ص ٨٨).

(٦) (الديوان، ق٢/ص ١١٠).

ولقَــدْ غَــدوتُ وصَــاحِبِي وحَشــيَّةٌ   تحــتَ الــرِّداءِ بَصــيرةٌ بالمُشْــرَفِ
حتَّــى انتــهيتُ إلى فِــراشِ عَزيــزَةٍ   سَــوْداءَ رَوْثَــةُ أنفِهــا كَالمِخْصَــفِ[1]

فالشاعِر في البيتين الأُولين يُمهِّد للنهايةِ المفاجئة لمرثيَّتِــه، الــتي اختارهــا أن تكــونَ حيثُ الأمانُ الأُنثوي؛ لأنَّه نقَل الحديثَ مِن بؤرة الموقِــف الــدَّمويِّ إلى صُــورٍ جُزئيــة داعمة لسريانِ النَّص، وصارِفة للشُّعور مِن الفــورة إلى الاســتواء، حــينَ انتَقَــل مِــن ذلك المشهدِ إلى فِراش عزيزة الأنثى، التي ذكَــر مِــن صــفاتها مــا يَــدعم ذلــك، أو الوصول إلى الغاية المُرتَفِعة وبُلُوغ أعشاشِ العُقبان الــتي وصــفَها (بــالفراش)، ومنــهم: فراش عزيزة السواء ذات المنقار المدبب كالمخصــف، وكِــلا المعْنــيينِ يَكشِــفانِ عــن صورةِ الاسْتِواء في المقطع الشِّعريِّ.

وبعدُ، فقدْ سلَّطْنا الضوءَ في هــذا المبحــثِ علــى المقْطَــع الشِّــعريِّ في دِيــوان الهُذَليِّين، وأخضعْناه لأكثرَ مِن مقيــاسٍ؛ لنَسْــبُرَ إبــداعَ الشــاعر وقُدراتِــه المقطعيَّــة، وصُورَ ذلك الإبداع ومواضِعَ الجمال فيه، وأبرز مــا راعــاه الشــاعرُ الهُــذلي في هــذا الجزءِ مِن القصيدة، وصورَ المقْطَع وأشكاله فيمــا يَتعلَّــق بــالطولِ أو المضــمون، ثُــم كشَفْنا عن الخصائصِ الجماليَّة والبنائيَّة التي حازها، وختَمْنَــا بــأبرزِ العيــوب والهَنَــاتِ التي وقَع فيها بعضُ الشعراءِ الهُذَليِّين عندَ بلوغه.

---

(١) (الديوان، ق٢/ ص ١١٠).

الفصل الثاني:

التَّشْكِيلُ الجَمَالِيُّ لِلْمقْطَعِ

و فيه أربعة مباحث:

- المبحث الأول: مستوى (الإيقاع).
- المبحث الثاني: مستوى (التركيب).
- المبحث الثالث: مستوى (الصورة الفنية).
- المبحث الرابع: مستوى (التناص).

مدخل:

إنَّ النَّصَّ الشِّعْري بطبيعة تَرْكيبِه مُكثَّفٌ مُركَّزٌ، يحمل منَ الدلالات أكْبر مما تَحْمِل اللُّغَة المسْتَعْمَلَة في الحاجيّات الحياتيّة، أو حتى اللُّغَة المألوفة في تركيبِ أيِّ نَصٍّ أَدَبيٍّ آخـر، وما لم يُقل في القصيدة أكثر مما قِيل فيها. فإنَّ الشَّاعِر يكتفي باللمحة الدَّالـة، والإشـارة الخَفيَّة، وقد يُسْهِب في وصف شَيْءٍ يجعله مُقابلاً لشيءٍ آخر، ولا يَعمَدُ إلى غَرَضِه بطريقـةٍ مُباشرةٍ، في حين أنَّنا نَظُنُّ أنها كذلك. فهي بناءٌ فَنِّيٌّ يحمل من الإشارات الكـثيرَ، ولكـن الدليلَ الذي لا دليلَ سِوَاه على كلِّ ما يُريد الشَّاعِرُ مِن قصيدته – هو ما يقولـه فعـلاً في القصيدة، وما يَقُوله هو الكلامُ المحكوم بعلاقات نحويَّة مُعينة، أنْتجَـتْ هـذه الـدَّلالات المكثَّفة[1].

فالقصيدة–إذاً– عالَمٌ مُستقلٌ، يَتَوَسَّل إليه النُّقَّاد بالمـُدارَسة والمكاشفة، ويَبْتَـدِعون المداخل والأسباب لِلْوُلوج إليه، ومن هـذه الأدوات والتوَسُّـلات دراسـة: (الظـواهر الأسلوبيَّة)، التي تتشكَّل منها القصيدةُ، فتدرس التشكيلات الجماليَّة فيهـا، ولا سِـيَّما في مقْطَعِها الشِّعْريِّ، وخصوصيَّة وُجُود هذه الظواهر فيه، ودورها في حفظ المعـنى وتزْيينـه، وذَلِك لبيان الأُمُور التي توافَرَتْ وصنَعَتْ جماله، وإماطة اللثام عنْ لبنات هذا الجمال الـتي تَبِينُ فيه، والعلاقات التي تَشَابَكَتْ فأجْلَتْ مكانتَه، إسْهامًا في تحقيق وحدة النَّص.

و قد بدأتِ الدِّراسةُ في هذا الفصل بأصغرَ وحدة تُبنَى منها القصيدةُ، وهي: دراسة المستوى الصَّوْتي في بناء المقْطَع الشِّعْري، وجمالية الموسيقا الشعريَّة فيه، وأبرز الظواهر الـتي اختصَّ بها الجانب الصوتي ، بشِقَّيه المُتَمَثِّلين في الموسيقا الدَّاخلية والموسيقا الخارجية، وأبرز الخصوصيَّات التي لمسها البحثُ في صوت المقطع الشِّعْري ومُوسيقَاه، ثمَّ انتقلت الدِّراسةُ إلى المستوى التركيبي التي تتَّسع فيه دائرتُها في هذا الجزء منَ القصيدة، فتكشف جماليَّة التعـبير بالجُمَل الفعليَّة والاسميَّة على حدٍّ سَواء، وخصوصيَّة استعمالها فيما يَقْصِد إليه الشَّاعِرُ مِـن معانٍ. وقد أسْلَمَتْنا دراسة المستوى التركيبي للمقطع الشِّعْري إلى الكَشْفِ عـن الصـورة

(١) اللغة وبناء الشعر، محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الزهراء، عام١٩٩٢م، ط١، (ص: ٢٩).

الفنِّيَّة؛ باعتبارِها كُتلةً فنِّيَّةً يَجْدر بالبحث تَفْكيكُها؛ ليكشفَ عنْ جمالية استِحْضارِها في هذا الجزء المتأخِّر مِن القصيدة، وأخيرًا فقد تَعَرَّض هذا المبْحَثُ إلى دراسة المستوى التناصي للمقطع الشِّعْرِي وفاعلية التَّناص فيه، والمعاني المنْطَوِية على اختيار الصور التناصيَّة ومُناقَشتِها.

ونَدْرَأ بالكشف عن جمالية التَّشْكيل الفنيِّ في المقطع الشِّعْرِي، رؤية التَّفكك التي ترتفعُ عنها القصيدةُ العَرَبيَّة القديمةُ. فإنَّ اقتحام أسوارِها هو المِعْول الذي يكْشِف سرَّها ويحلُّ غُموضَها، ولا سبيل إليها أسْلَم مِن طول مدارستها، وتَكْرار النَّظر إليها.

المبحث الأَول:

مستوى (الإِيقاع).

يَتعيَّنُ اختصاص اللُّغَة الشِّعْرِيَّة عنْ لغة الكلام في العناية بالجانب الصَّوْتِي، الذي وُجِّهَتْ له اهتمامات الدارسين؛ لأنَّ البناء الشِّعْرِي لَم يحظَ بهذه المكانة العالية لأداء مَعانية، أو لصورة هذا الأداء فقط، بل للمُستوى المُوسيقِيِّ الرفيع الذي تَتَشَكَّلُ فيه اللُّغَة الشِّعْرِيَّة، فالإيقاعُ بصورتَيْه: (الداخلي والخارجي) مُوَكَّلٌ بأداء الجانب التنْغِيمِيِّ اللذيذ في السمع الذي يُسْهِم في صُنْع اللُّغَة الشِّعْرِيَّة الرفيعة، فإنَّ التنظيمَ الإيقاعيَّ للأصوات في تقسيمٍ زمنيٍّ مُتقَنٍ يَصْبُغ النَّصَّ بالصبغة الشاعريَّة، فـ"للشِّعْر الموْزُون إيقاعٌ يطْرَبُ الفَهْمُ لصوابه، وما يَرِدُ عليه من حُسْن تركيبه واعتدالِ أجزائه، فإذا اجْتَمَعَ للفَهْم مع صِحَّة وزْن الشِّعر: صحَّةُ المعنى، وعُذوبةُ اللفظ، فصَفَا مَسْمُوعُهُ ومعقُولُه من الكدَر، تَمَّ قَبولُه له، واشتمالُه عليه، وإنْ نَقَصَ جزءٌ من أجزائه التي يَكْمُل بها، وهي: اعتدالُ الوزن، وصوابُ المعنى، وحُسنُ الألفاظ - كان إنكارُ الفَهْمِ إيَّاهُ على قدْرِ نُقصان أجزائِه"(١)، فتَمامُ أجزاء النَّصِّ وائتلافُها في السمع والفَهْم تُضفي على النَّصِّ طابعًا موسيقيًّا خاصًّا، وذلك مِن منطلق فاعليَّة إيقاعه الشِّعْرِي؛ لكونِه يُساعدُ في إنتاج الانفعال القويِّ والتأثير المُتزايِد، والمتانة والمهابة، وخفة السمع، والسُّرعة والاستِرْخاء، وأيِّ تأثيرٍ آخر يقصدُ إليه الشاعر(٢).

وفي دراسة البِنْية الإيقاعية للمقاطع الشِّعْرِيَّة نلحظُ أنَّ الدارسينَ قد اهتموا بإيقاع (المطالع والمقاطع) على حدٍ سواء، وأبرزوا خُصوصيَّتها مُوسيقيًّا، ومَرْكزيَّةَ تأثيرها الصوتي؛ لكونهما البدايةَ هي التي تُوَجِّه ما يتلوها ويتولَّد عنها، والنِّهايةُ هي المحطة التي يبلغها المستَمِع، ويرتاح فيها، ويشعر بالبهجة، لهذا وضع الموسيقيُّون شُرُوطًا لهما، مِنْ مثْلِ: مُراعاة مقامات المستَمِعِين، وأوضاعهم وأحوالهم، والاهتمام بتناسُق اللحن وانسجامِه، فإذا كان الاستِفْتاحُ أول ما يَقْرَع السَّمْع، ويجعل المستمع يَتَوَقَّع ما يأتي، فإنَّ الاختِتامَ يُرْضِي ذلك التوقُّع،

---

(١) عيار الشعر، لمحمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا، الحسني العلوي، أبو الحسن، (ت ٣٢٢هـ) ، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، نشر: مكتبة الخانجي – القاهرة، (ص: ٢١).

(٢) يُنظر: إبداع الدَّلالة في الشِّعْر الجاهلي، محمد العبد، دار المعارف، عام ١٩٨٨م، ط١، (ص: ٣٣).

ويُحَقِّقُ أفق الانتظام[1]؛ لذلك نجد د. محمد مفتاح يُقَرِّر أنَّ للإيقاع الشِّعْري أهميةً كُـبرَى في أداء رسالة النَّصِّ، ولا سيَّما في المطلع والمقْطَع الشِّعْري، ولكن لماذا تَفَـرَّدَ الاسـتفتاحُ والختامُ بِضَرُورة الإحسان الإيقاعي دون غيرهما مِن أبيات القصيدة، مع العِلْم أنَّ أبيـات القصيدة الواحدة تكون على بحْرٍ واحد؟

إنَّ المكانةَ المرْمُوقةَ التي حازها كُلٌّ مِنَ الاستفتاح والختام، تَجْعَل تجويد إيقاعِهمـا من الأهمية بمكانٍ، وذلك لأنَّ الموسيقا – بشَكْلٍ عامٍّ – تُعتبر "أداةً مِنْ أبرز الأدوات الـتي يستخدمها الشَّاعِرُ في بناء قصيدته، فليستْ حِلْيَةً خارجية تُضافُ، إنما هي وسيلةٌ مِن أقوى وسائل الإيحاء، وأقْدَرِها على التعبير عن كلِّ ما هو عميق، وخَفِيّ في النفس، مما لا يستطيعُ الكلامُ أنْ يُعَبِّرَ عنه"[2]، وهذا ينْفِي عن الإيقاع مُجَرَّدَ الإطراب والعشوائيَّة، فهو "ذُو قيمةٍ خاصَّةٍ مِن حيث المعاني التي يُوحي بها، وإذا كان الفنُّ تعبيرًا إيحائيًّا عنْ معانٍ تَفُوقُ المعـنى الظاهرَ، فالإيقاعُ وسيلةٌ مهمةٌ مِن وسائل هذا التعبير؛ لأنه لُغة التـواتُر والانفعـال"[3]. و تجويد إيقاع المقطع الشعريِّ أَدْعَى من غيره من المَواضِع، و ذلك لاخْتِلافِ مَقامات المتلَقِّين وأحوالِهم، ومدى حَسَّاسِيَّتِهم لهذا اللَّونِ الإيقَاعِيِّ أو ذاك، وهذا الغَرَضِ الشِّعْرِي أو غيرِه، ودرجة ارتباط الغرَضِ بالبحر الشِّعْريّ الذي وقع عليـه اختيـار الشـاعر، و في هـذه الـمـُراعَاةُ ظَفَرٌ بتِرَكِيزِ الـمُتَلقِي.

وهنا يُمكن أن نسلِّمَ بأنَّ (حسن المقطع) تُحمَل فيه معطيات النَّصِّ الشِّعْري بِتَرْكِيزٍ إيقاعي، يُراعي التلاحُقات الدلاليَّة بتمَوْضِعها المُحْكَم في النهاية؛ إيذانًا بإحداث أثـرٍ مـا، وتفعيلاً للفاعليَّة الجمالية للنصِّ، التي غايتُها إحْداثُ تَوْقٍ إلى مُعاودة الكرَّة، مِـن خـلال قراءاتٍ أخرى استِنْباطيَّة تَنْكَشِف مِن خلالها جوانبُ دلاليَّةٌ أخرى، تُعَدُّ أساسًا مِن أُسُـس

---

(١) يُنْظَر: مفاهيم مُوَسَّعة لنظريات شعرية، (اللغة – الحركة – الموسيقا)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، عام٢٠١٠م، ط١، ج١(مبادئ ومسارات) ، (ص: ٢٣٤).

(٢) البنَى الأُسْلوبيَّة في النص الشِّعْري، دراسة تطبيقية، راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، دار الحكمة، عام٢٠٠٤م، ط١، (ص: ٣٠).

(٣) تمهيد في النَّقْد الأَدَبِي، روز غريب، دار المكشوف، بغداد، عام ١٨٧١م، ط١، (ص: ١٠٧).

حَيَوِيَّته المستَمِرَّة، وعاملاً على الترسيخ النَّصِّيِّ في أذهان المتلَقِّين، وبوَاسِطة هـذا العامـل الإثاريِّ تَتَعَدَّد الإشاراتُ التَّنبيهيَّةُ إلى المَواطِن المُضْمَرة في الخطاب الشِّعْرِي، ويَسْتَشِفُّ المُتَلَقِّي الغرضَ الناشد للرِّسالة الشِّعْرِيَّة بعدما يستَوْفِي النَّصُّ الشِّعْرِيُّ معانيـه الإيقاعيَّـة بالالتِئـام والتماسُك، المُؤَدِّيَيْنِ إلى الإحساس باللذة الفنِّيَّة في الخطاب الإفهامي[1]؛ وذلك لأنَّ للمقاطع الشِّعْرِيَّة في النُّصوص "خاصيةً إيقاعيَّةً هي مفتاح عمليَّة مُعاوَدة التواصـل، وبهـا اخـتُصَّ الخطابُ الشِّعْرِي في مَراميه الأدبية، ودواعيه النَّفْسِيَّة؛ مُراعاةً لمُقتَضى الحال، وتلبيةً لغايـات وجدانية، أساسُها الالتذاذُ بموسيقا الشِّعر"[2].

لذا وجدنا أنَّ الإيقاع الشِّعْرِي يؤدِّي وظيفَتَيْنِ مركزيَّتَيْن؛ هما: الوظيفـة البنائيـة والوظيفة الدلالية؛ أمَّا الوظيفة البنائيَّة: فإنَّها تتلخَّصُ في تحكُّمِهِ في نسق الخطاب، بحيثُ يبني عناصره ومكوناته ضمن تنظيم وترتيبٍ يستقل بهما الخطابُ المفردُ عنْ غيره من الخطابـات الأخرى، والوظيفةُ الدلاليَّة: وهذه مُلازمة لسابقتها ومُتَرَتِّبة عليها؛ إذ بناءُ الإيقـاع لنسـق الخطاب بناءٌ لدلالته، ولطريقة إنتاج معناه، فليس للمُفردات معنًى قبليٌّ سابق على تركيبها في الخطاب، كما أنَّه ليستْ لِلُغة الإيقاع معنًى خارج الخطاب، فالإيقاعُ هو المعنى[3].

فالبنائيَّةُ الإيقاعية تضمَنُ للقصيدة الاستقلاليَّةَ الموسيقيَّة، أمَّا الوظيفةُ الدلاليَّةُ فهـي تُشرِك الموسيقا في أدائيَّة المعنى، ووظيفتا الإيقاع الشِّعْرِي تَقُوم في العمل الفنِّيِّ مقامَ الـرُّوح والجسد، فالعناصرُ الموسيقيَّة المُكَوِّنة للبيت ترتَبِط بمُؤدَّى البيت، ارتباطًا وثيقًا؛ لأنَّها تُـؤَدِّي رسالةً ترتَبِط بالشعور والإحساس مِن قنواته المتعدِّدة – ولا سيَّما السمع – ثُـم الإدراك، ثم إنَّ "جُزءًا كبيرًا مِن قيمة الشِّعر الجمالية يُعزَى إلى صورتِه الموسيقية، بل ربما كان أكبرُ قدر من هذه القيمة مَرْجعه إلى هذه الصورة الموسيقيَّة"[4]، وإذا كانتْ ثَمَّة سمة شعريَّة مميِّزة، فإنَّ

(١) يُنْظَر: من جماليات إيقاع الشعر العربي، عبد الرحيم كنوان، دار أبي قراق للطباعة والنشر، عام ٢٠٠٢م، ط١، (ص: ٤١٩).

(٢) السابق، (ص: ٤٢٢).

(٣) يُنْظَر: الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاته التقليدية، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، عام٢٠٠١م، ط٢، (ص: ١٧٨).

(٤) التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، نشر مكتبة غريب بالفجالة، ط٤، (ص: ٥٦).

الشُّعَرَاء يتفاضَلون في ضبطها وتسخيرها لخدمة النَّص، بل إنَّها تتفاضل في النَّصِّ الواحد بدءًا وختامًا؛ لذا كان لزامًا أن نضعَ أيدينا على خصوصيَّة الرِّتم الموسيقيِّ في المقطع الشِّعْرِي على نحوٍ مُستقلٍّ؛ كي نوضِّح أبرز الظواهر الموسيقيَّة التي حفل بها.

الإيقاع الخارجي للمقطع الشعري

لقد حَظِيَتِ المُوسيقا في القصيدة العَرَبِيَّة المَوْرُوثة باهتمامٍ مُبالَغٍ فيه، إلى حدٍّ أنها احتلَّتْ بعُنْصُرَيْها - الوزن والقافية - نصف المفْهوم الذي حدَّدَهُ قُدامةُ بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) للشعر، ذلك المفهومُ الذي ترَكَ بصماتِه لفترةٍ طويلة من الزمن على اتجاه النُّقَّاد العرب في تحديد مفهوم الشعر؛ فقد عَرَّفَه بأنه: "قَوْلٌ موزونٌ مقفًّى يدلُّ على معنىً"، ثمّ يحلِّل هذا التعريف إلى عناصره الأولية الأربعة: اللفظ، والمعنى، والوزن، والقافية[1]، فتُمَثِّل الموسيقا عنصُرَيْن منها، وهما: الوزن والقافية[2]، ثمَّ إنَّ الإيقاع العَرُوضيَّ الخارجي هو الذي يلمّ شتات القصيدة، ويُحَافظ على بِنْيَتِها من النَّثريَّة، وذلك من خلال الوزن والقافية؛ حيث تخرُجُ القصيدة به في أحسن تقويم[3].

أ: الوزن في المقطع الشِعْرِي:

يُعدُّ الوزنُ الشِّعْرِي "المعيار الذي يُقاس به الشِّعْرُ، ويُعرف سالِمُه من مكسورِه؛ لأنَّه الإيقاعُ الذي يُضفِي على الكلام رَوْنقًا وجمالاً، يُحَرِّك النفسَ، ويُثير فيها النشوة والطرب"[4]، كما أنَّ الربط بين البحر العَرُوضي والغرَضَ، غدا ربطًا تعسُّفيًّا؛ لأن الشَّاعِر يراعي المقامَ في اختيار القالب الذي يسكب فيه روح قصيدته، فهو في حالته الشِّعْرِيَّة لا يُفَكِّر في مثل هذه الأمور - اختيار البحر - ولا يَتَحَيَّنَها، إلا إذا ارتبط ذلك بمتُعَلِّقات القصيدة، كما هو الحال في فنِّ النقائض والمعارَضات.

و قد فَهِمَ البعضُ رأيًا لحازم القَرْطاجَنِّي (ت ٦٨٤ هـ) يدعم هذه القضية، وهو

---

(١) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، (ص: ١٣- ١٧).

(٢) يُنْظَر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، مكتبة الرشد، عام٢٠٠٣م - ١٤٢٤هـ، ط١، (ص: ١٥٧).

(٣) يُنْظَر: قضايا الشعر الحديث، جهاد فاضل، دار الشرق، بيروت، عام١٩٨٤م، ط١، (ص: ٦٢).

(٤) معجم النقد العربي القديم، أحمد مطلوب، (١/ ٤٣٥).

قولُه: "ولَمَّا كانتْ أغراض الشعر شتَّى، وكان منها ما يُقصد به الجدَّ والرصانة، وما يُقصد به الهزْلَ والرَّشاقة، ومنها ما يُقصد به البَهَاء والتفخيم، وما يُقْصَد به الصَّغار والتحقير، وجَبَ أن تُحاكَى تلك المقاصِدُ بما يُناسِبُها من الأوزان، ويخيلها للنفوس، فإذا قَصَد الشَّاعِرُ الفخرَ حاكى غرضَه بالأوزان الفخْمَة الباهية الرَّصينة، وإذا قصد في موضعٍ قصدًا هزليًّا أو استخفافيًّا، وقَصَدَ تحقيرَ شَيْءٍ أو العَبَثَ به – حاكى ذلك بما يُناسِبُه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كلِّ مقصد"(١).

فإني أرى أنَّ الربط الذي قَصَدَه حازم القرطاجنِّي (ت ٦٨٤ هـ) لا ينطوي على الربط بين بَحْرٍ بعَيْنِه، وغرَضٍ بعَيْنة؛ بل أرى أنه يقصد عددَ التفعيلات في البحْرِ نفْسِه، فإذا كان مقصدُ الشَّاعِرِ جديًّا قويًّا، تَخَيَّر له وزْنَ الصورة التامَّة من البحر نفسه، وإذا كان القصدُ هو التحقيرَ من شَيْءٍ ما، يَمَّمَ وجهه شطر الصورة المجزوءَة من ذات البحور، أو المنهوكة، أو المشطورة، وذلك ما رأيتُه بدلالة قوله: "الأوزان الطائشة القليلة"، والقلَّة هنا معناها: قلَّة التفعيلات المُسْتَخْدَمَة التي تجعل من البَحْر خفيفًا، وهذا ما قصَدَهُ بكلمة (الطائشة).

وهنا "ينبغي أن نذكرَ أنَّ مِنْ أبرز الأدلة على بُطلان العلاقة بين الغرض والوزن، هو تعدُّد الأغراض داخل القصيدة الواحدة، فبينما يذكُر الشَّاعِرُ الحبيبةَ ولقاءَهُ بها، يتَحَدَّث عن قسوة الرِّحلة، وعناء الناقة، ومدح الممدوح، ونشوة الخمر"(٢)، فالشكلُ الإيقاعي هو تركيبةٌ نغميَّةٌ يُقَدِّمُ فيها الشَّاعِرِ مادَّتَه الشِّعْرِيَّة، ولا علاقة لها بالغرَض، وقد تَتَشَكَّلُ هذه العلاقة الرَّابطة بين الغرض والبحر في مرحلة بَعْدِيَّة.

وهذا جدولٌ إحصائي للبُحُور الشِّعريَّة، ودرجات استعمالها في ديوان الهُذَلِيِّين في جميع النصوص بجميع أشكالها(٣)، والتي بلغتْ مائةً واثنين وسبعين نصًّا على النحو التالي:

---

(١) منهاج البُلغاء، حازم القَرْطَاجَنِّي، (ص: ٢٦٥).

(٢) مدرسة الإحياء، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، إبراهيم السعافين، دار الأندلس، بيروت، عام ١٩٨١م، ط١، (ص: ٤٤٤ – ٤٥٩).

(٣) يشمل القصائد، والمقطعات، والنتف، والأيتام، من أشكال النصوص الشعريَّة.

حالة البحر	البحور المركبة			البحور البسيطة				المجموع
	الطويل	البسيط	السريع	المتقارب	الكامل	الرجز	الوافر	
القصائد	٤٦	١٦	٢	١٠	١٨	٢	٢٠	١١٣
المُقَطعات وما دونها	٢٠	٥	٣	١	١١	٦	١٢	٥٩
المجموع	٦٦	٢١	٥	١١	٢٩	٨	٣٢	١٧٢
نسبته المئوية	٣٨٪	١٣٪	٣٪	٦٪	١٧٪	٥٪	١٩٪	١٠٠٪

جدول (٣)

مِن خلال الجدول السابق، نَجِد أنَّ أنماط البُحُور العَرُوضيَّة المستَعْمَلة في ديوان الهُذَلِيِّين تنقسم إلى نَمطَيْن؛ أولهما: (النمط المُرَكَّب) ويشمل البُحور التي تكوِّن وحدة إيقاعه من أكثر من تفعيلة[١]، كما يُبيِّنُ شكلُ البيت مِن حيث عددُ تفعيلاته التي وجدتْ أنَّها في الديوان على صورتَيْن: (التام) و(المجزوء)، فالتامُّ هو البيتُ الذي استَوْفَى تفعيلاته، والمجزوء ما حُذِفَتْ تفعيلة واحدة من كلا شَطْرَيْه.

وثانيها: (النمط البسيط)، الذي يشمل البُحور التي: "تتألَّف فيها وحدةُ إيقاعِه مِنْ تفعيلة واحدة، على امتداد البيت والقصيدة"[٢].

والدَّارسُ لديوان الهُذَلِيِّين يَجِدُ أنَّ أطول قصيدةٍ في الديوان كانتْ على البحر المتقارب؛ حيثُ بَلَغَتْ خمسةً وسبعين بيتًا؛ لأمية بن أبي عائذ ومطلعُها (المتقارب التام):

أَلاَ يَا لَقَوْمِ لِطَيْفِ الخَيَالِ   يُؤَرِّقُ مِنْ نَازِحٍ ذِي دَلالِ[٣]

وبَعْدَهُ البَحْر الكامل؛ حيث بَلَغَ عددُ أبيات أطول قصيدةٍ نُظِمَتْ فيه: تسعة وستين

(١) السابق، (ص: ٤٦).

(٢) موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدوع، عام ٢٠٠٩م، ط٤، (ص: ٤٦).

(٣) (الديوان، ق٢/ص١٧٢).

بيتًا، وذلك في عينية أبي ذؤيب الهذلي (الكامل التام):

أَمِـــنَ المَنُـــــونِ ورَيْبِهـــا تَتَوَجَّـــعُ   وَالدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَـــنْ يَجْـــزَعُ(١)

ثم البحر الوافر، الذي بلغتْ عددُ أطول قصائده: ستة وستين بيتًا، في قصيدة صَخْرِ الغَيِّ (الوافر التام):

أَرِقْـــتُ فَبِـــتُّ لَـــمْ أَذُقِ المَنَامَـــا   وَلَيْلِـــي لا أُحِـــسُّ لَـــهُ انْصِـــرَامَا(٢)

ثمَّ البحر السريع، الذي بلغ عددُ أبيات أطول القصائد التي سُبِكَتْ فيه: اثنتين وستين بيتاً، وهي قصيدة لسَاعِدَة بن جُؤَيَّة مطلعها (السريع التام):

هَجَرَتْ غَضُوبُ وَحُبَّ مَـــنْ يَتَحَبَّـــبُ   وَعَدَتْ عَـــوَادٍ دُونَ وَلْيِـــكَ تَشْـــعَبُ(٣)

ثمَّ البحر البسيط، الذي حاز على المرتبة الرابعة من حيثُ طولُ القصائد، حيثُ بلغ عددُ أبيات أطول القصائد المَنْظُومة على هذا البحر: أربعة وأربعين بيتًا لسَاعِدَة بن جُؤَيَّـــة كذلك (البسيط التام):

يَا لَيْتَ شِعْرِي أَلاَ مَنْجَى مِنَ الهَـــرَمِ   أَمْ هَلْ عَلَى العَيْشِ بَعْدَ الشَّيْبِ مِنْ نَـــدَمِ(٤)

وآخرها البحر الطويل، الذي يُعَدُّ أكثر البحور الشِّعْرِيَّة استِعمالاً؛ حيث بلغ عـــدد أبيات أطول قصائده تسعة وثلاثين بيتًا لأبي ذؤيب الهذلي (الوافر التام):

هَـــلِ الـــدَّهْرُ إِلاَّ لَيْلَـــةٌ وَنَهَارُهَـــا   وَإِلاَّ طُلُوعُ الشَّـــمْسِ ثُـــمَّ غِيَارُهَـــا(٥)

أولاً: إيقاع النمط المُرَكَّب:

البُحُور العَرُوضِيَّة المُرَكَّبَة هي البُحُور المكوَّنة من وحدتَيْن إيقاعيتين – تفعيلتَـــيْن – مختلفتَيْن، تَتَكَرَّر كلُّ واحدة منها أربع مرات في البيت الواحد التام، ومِن البُحُور المُرَكَّبَة في

---

(١) (الديوان، ق١/ص١).

(٢) (الديوان، ق٢/ص٦٢).

(٣) (الديوان، ق١/ص١٦٧).

(٤) (الديوان، ق١/ص١٩١).

(٥) (الديوان، ق١/ص٢١).

ديوان الهذليين: (البحر الطويل، البسيط، السريع).

وأوَّلها: البحرُ الطويل، الذي تتكوَّن وحداته الإيقاعية مِن: "فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ" مُكَرَّرة مرتين في كلِّ شطر، ولم يستعملِ العرَبُ هذا البحر إلا تامًّا مقبوضَ(١) العَرُوض والضَّرْب(٢)، كما يُعدُّ مِن أكثر البُحُور استِعمالاً عند الهُذَلِيِّين، وغالبًا ما يكــون مقْبُــوضَ العَــرُوض والضرب، وبعض تفعيلات الحشو، ومثال ذلك قول أبي ذؤيب في قصيدة مطلعها (الطويل التام):

أَلاَ زَعَمَــتْ أَسْــمَاءُ أَنْ لا أُحِبَّهَــا فَقُلْتُ: بَلَى، لَوْلاَ يُنَــازِعُنِي شُــغْلِي(٣)

وفَضْلاً عن كونه أكثر البُحُور استعمالاً في الديوان، فإنَّنا نجد أنه أكثرها تنوُّعًــا في القوافي، ومردُّ هذا الشيوع في الاستعمال إلى طول البحر نفسه، فيستوعب ما يسكبه الشَّاعِر فيه من أحاسيس ومشاعر، كما يحتوي طاقاته الشعرية.

وبحرا الطويل والبسيط يعدَّان: "من أطول البُحُور، وأحفلــها بــالجلال والرصــانة والعُمق، والملاحَظُ أن البحر الطويل يُعطي إمكانيات للسَّرد، وللبسط القَصَصيِّ والعــرض الدرامي، ولهذا يكثُر في أشعار السِّيَر والملاحم واحتواء الأساطير"(٤)، وقد دخلتْ عليه بعضُ الزحافات والعِلَل العَرُوضِيَّة في حَشْوِه وعَرُوضه وضَرْبه، ومن شواهد القبض في العــروض والضَّرْب، قول أبي ذؤيب (الطويل التام):

بِأَطْيَبَ مِــنْ فِيهَــا إِذَا جِئْــتُ طَارِقًــا وَلَــمْ يَتَبَــيَّنْ سَــاطِعُ الأُفُــقِ الْمُجْلِــي
إِذَا الهَــدَفُ المِعْــزَابُ صَــوَّبَ رَأْسَــهُ وَأَمْكَنَهُ ضَــفْوٌ مِــنَ الثَّلَّــةِ الخُطْــلِ(٥)

ثمَّ البحر (البسيط) الذي تتكوَّن الوحدات الإيقاعية فيه مِن تفعيلَتَيْنِ هما: (مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ)

---

(١) والقبض: حذف الخامس الساكن، وبه تحوَّل (مَفَاعِيلُنْ) إلى (مَفَاعِلُنْ).

(٢) يُنظر: موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة جدوع، (ص: ٦١).

(٣) (الديوان، ق١/ص٣٤).

(٤) دراسات في النص الشِّعْرِي (العصر العباسي) ، عبده بدوي، منشورات دار الرفاعي للنشر والطباعة، (ص: ١١٦).

(٥) (الديوان، ق١/ص٤٢).

مُكَرَّرة مرتَيْن في كل شطر، وقد استعمَلَهُ الهُذَلِيُّون تامًّا فقط، وتمامُـه يكـون باسـتيفائه التفعيلات الثمانية في شطري البيت الشِّعْرِي، مخبون ومقطوع[1] العَرُوض والضرب، وشَاهِدُ القطع في الضرب، الذي تحوَّل به (فاعلن) إلى (فاعل): قولُ أبي ذؤيب (البسيط التام):

لاَ يَسْـتَظِلُّ أَخُوهَـا وَهْـوُ مُعْتَجِـرٌ لِرَيْدِهَا مِنْ سُـمُومِ الصَّـيْفِ مُلْتَـاحُ[2]

أمَّا الخَبْنُ في عَرُوضِ المقطع الشعريِّ وضَرْبه (فَعِلُنْ)، فشاهدُه قول المتنخّل (البسيط التام):

كَـأَنَّهُمْ بِجُنُـوبِ المَبْـرَكَيْنِ ضُـحًى ضَأْنٌ تُجَـزَّرُ فِـي آبَاطِهَـا الـوَذَحُ[3]

وآخرها البحرُ (السريع) الذي يُعَدُّ من البُحُور التي تتميَّز بالسلاسة والعذوبة[4]، والوحدات الإيقاعية المكوِّنة للبحر السريع هي: (مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ)، ولم يُكثر الهـذليُّون مـن استعماله، فقد بلغتْ قصائد البحر السريع ٣ ٪ من الديوان، واستعملوه تامًّا فقط.

ثانيًا: إيقاع النمط البسيط:

هي البُحُور المُكَوَّنة من وحدة إيقاعيَّة واحدة، تَتَكَرَّر في حال تمام البيت ثمان مراتٍ في البيت الواحد، وتكرار التفعيلات وكثرة الحركات يدُلُّ علـى التسـارع الـزمني؛ لأنَّ السكنات تُقَلِّل من النشاط الحركي للبيت؛ فيبدو البيتُ أكثر فخامةً وثقلاً، ومن البُحُـور البسيطة المستَعْمَلة في ديوان الهُذليين: (الكامل، الوافر، المتقارب، الرَّجَز).

فالبحرُ (الكامل) فيه طواعيةٌ للعديد من الأغراض الواضحة والصريحة، وهو مُتْـرَع بالموسيقا؛ ما جَعَلَهُ يتجاوَب مع الجوانب العاطفية المحتدمة داخل الإنسان، كما أنه يجمع بين الفخامة والرِّقَّة، ولهذا لا نراه بحرًا مُختارًا للحكمة والفلسفة، ومِن خصائص هذا البحـر أن الحركات فيه تغلب على السكنات، وهذا يؤكِّد جانب الجزالة، خاصَّة إذا ظهرتْ فيه ظاهرةُ

---

(١) الخَبْن: حَذْفُ الثاني الساكن، و القطع: حذف ساكن الوتد المجموع و تسكين ما قبله.

(٢) (الديوان، ق٢/ص٥٠).

(٣) (الديوان، ق٢/ص٣٢).

(٤) السابق، (ص: ١٦٨).

التشديد، فتكثر السكنات فيه بما يَتَنَاسَبُ مع طبيعة هذا البحر ويسمح بـه[1]، وتفعيلات الكامل كما هي في الدائرة: (مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ)، وغالبًا ما يستعمله الهُذَلِيُّون مُضْمَر[2] الحشو أو العَرُوض والضرب، كما استُعمل مرة (مجزوءًا مُرفَّلاً[3])، وذلك في قَوْل حبيب الأعلم (الكامل المَجْزُوء المُرَفَّل):

مَـا شِـئْتَ مِـنْ رَجُـلٍ إِذَا ... مَـا اكْـتَظَّ مِـنْ مَحْـضٍ وَرَائِـبْ

حَتَّـى إِذَا فَقَـدَ الصَّـبُو ... حَ يَقُـولُ عَـيْشٌ ذُو عَقَـارِبْ[4]

وتفعيلاتُ الوافر في الدائرة العَرُوضيَّة: (مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ)، أما استعماله فعلى النحو التالي: (مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ)، مَقْطُوف[5] العَرُوض والضرب، وسُمِّيَ وافِرًا؛ لتوافُر حركاته؛ لأنه ليس في أجزاء البُحُور أكثر حركات من أجزائه، وقيل: سُمِّيَ وافـرًا لتوافر الأوتاد في أجزائه[6]، فالوافِرُ موفور الحركات، استَعْمَلَهُ الهذليون تامًّا ومجزوءًا، وتمامُه باستيفائه للتفعيلات في شطْرَيْه، أما استعماله مَجْزُوءًا فذلك بِحَـذْف تفعيلَتَـي الضـرب والعَرُوض، ومثاله قول أبي العيال (الوافر المجزوء):

كَمَـا يَـنْقَضُّ مِـنْ جَـوِّ السْـ ... ـسَـمَاءِ الأَجْـدَلُ الـدَّرِبُ

رَزِيَّـةُ قَوْمِـهِ لَـمْ يَـأْ ... خُـذُوا ثَمَنًـا وَلَـم يَهُبُـوا[7]

وبحرُ المتقارب تفعيلاتُه في الدائرة العَرُوضِيَّة: (فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ)، ويُستَعْمَلُ بهذه الصورة، ولم يُستعمل في الديوان إلا تامًّا، وكثرَ في حَشْوِه وعَرُوضه وضربه الحـذف الذي يحوّلُ (فعولنْ) إلى (فَعُلْ) والقصر (فَعُولْ)، ومثاله: قولُ أبي ذؤيب (المتقارب التام):

---

(١) ينظر: دراسات في النص الشِّعْري (العصر العباسي) ، عبده بدوي، (ص: ٥٦).

(٢) الإضمار: تسكين الثاني المُتحرِّك في التفعيلة الواحدة.

(٣) الترفيل: زيادة سبَبٍ خفيف على ما آخره وَتد مَجْمُوع.

(٤) (الديوان، ق٢/ص٨٢).

(٥) والقطْفُ: هو اجتماعُ العَصْب (تسكين الخامس المتحرك) ، والحَذْف: (حذفُ السَّبب الخفيف مِنْ آخر التَّفْعيلة).

(٦) موسيقا الشِّعر العربي بين القديم والحديث، عزة جدوع، (ص: ١٠٠).

(٧) (الديوان، ق٢/ص٢٥٢).

فَلَــــوْ نُبِــــذُوا بِــــأَبِي مَــــاعِزٍ حَدِيــدِ السِّــنَانِ وَشَــاهِي البَصَــرْ[1]

// o /-// o /-// o / o //-o / o //o //-o / o //-o / o //-o/ o //-o//o

فَعُولُ - فَعُــولُ - فَعُــولُنْ - فَعُــلْ فَعُولُنْ - فَعُــولُنْ - فَعُــولُنْ - فَعُــلْ

وبَحْرُ الرَّجَز مُكوَّنٌ من: (مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ)، ويُعَدُّ الرجز بحرًا خفيفًـا، سَهْل على السمع، قريبٌ إلى النفس، ترنَّم به العربُ في أعمالهم، وحدائِهم لِإِبِلِهِمْ، وكثُـر النظمُ عليه في العصر العباسي، واشتهر بأنه مطيَّة الشُّعَرَاء؛ لسهولة النظم عليه، واقترابه مـن النثر[2]، والرجز في ديوان الهُذَلِيِّين غالبًا ما يُستعمل في نصوصٍ لا تتجاوز البيتين - كبعض نقائض صخر الغَيِّ وأبي المثلَّم - استُعْمِل في قصيدتَيْنِ فقط من الديوان، منها مقطَّعة لأمية بن أبي عائذ (الرجز التام):

قَدْ كُنْــتُ خَرَّاجًــا وَلُوجًــا صَــيْرَفًا لَمْ تَلْتَحِصْنِي حَيْصَ بَــيْصَ لَحَــاصِ[3]

وأُخرى لرجلٍ من هُذَيْل (الرجز التام):

قَدْ كُنْــتُ أَقْسَــمْتُ فَثَنَّيْــتُ القَسَــمْ لَــئِنْ نَأَيْــتُ أَوْ رَمَيْــتُ مِــنْ أُمَــمْ

لَأُخْضِبَنْ بَعْضَكَ مِن بَعْضٍ بِدَمْ[4].

(١) (الديوان، ق١/ص١٥١).

(٢) يُنْظَر: موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة جدوع، (ص: ١٣٧).

(٣) (الديوان، ق٢/ص١٩٢).

(٤) (الديوان، ق٣/ص٩٧).

الظواهر العَرُوضيَة في المقطع الشعري:

إنَّ الظاهرة لا تتشكَّل في مجموعة من القصائد بالوجود فقط، بل إنَّ وجودَها ولُزومَها في الضِّدِّ يُشَكِّلُ ظاهرة اختِفاء في النَّقيض، ومعنى ذلك أنَّ وُجُود الظاهرة كاختفائها يُشَكِّل سؤالاً يحتاج إلى البحث والدراسة، ومن أهم الظواهر العَرُوضِيَّة في الموسيقا الخارجية في المقاطع الشِّعْرِيَّة في ديوان الهُذَلِيِّين: ظاهرة التصريع، وظاهرة التدوير، وظاهرة التغيير، وهذه الظواهر اختياريَّة، يُورِدُها الشَّاعِر المطبوع عفو الخاطر ولا يتكلَّفُها.

أولاً: الخلوُّ من التصريع:

البيت المصرَّع هو: البيتُ الذي يعتمد على تقْفِيَة العَرُوض والضَّرْب، وتغيُّر عَرُوضه؛ لتناسُب ضربه زيادةً أو نقصًا، بحيث تتوافَق عَرُوضُه وضَرْبُه في الوزن والرَّوِيِّ والإعراب، وغالبًا ما يكون في البيت الأول، وهو مأخوذٌ من مصراعي الباب، وأحيانًا يكونُ في غير الابتداء، وإذا خرَجَ الشَّاعِر من الموضوع إلى غيره؛ يكون التصريعُ تنبيهًا وإخبارًا بذلك الخُرُوج[1]، فاتِّفاق الضرب مع العَرُوض في الوزن جانبٌ سمعيٌّ صوتيٌّ للتصريع، والإعرابُ جانب شكليٌّ نحويٌّ.

أما سببُ التَّصْريعِ فهو: مُبادرة الشَّاعِر القافية ليعلم من أول وهلة أنه أخَذَ في كلام مَوْزُونٍ غير منثور؛ لذلك وَقَع في أول الشعر، فضلاً عما له من طلاوة وموقع في النفس لاستدلالها به على القافية قبل الانتهاء إليها، ولِمُناسَبَةٍ تحصُل لها بازدواج صِيغَتَي العَرُوض والضرب، ولذلك وَقَع في أول الشعر[2].

فالتصريعُ له مواضعُ يستأنس به فيها، وعلى رأسها (المطالع)، بل ويعد أحد الأسس الجماليَّة للمطلع الشعري؛ لذا بدتْ عِنايةُ الشَّاعِر الهذلي بِتَصْريع المطالع؛ حيثُ إنَّ النُّصُوص

---

(١) يُنْظَر: موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة جدوع، (ص: ٤٢).

(٢) يُنْظَر: العُمدة، ابن رشيق، (١٧٤/١)؛ ومنهاج البلغاء، القرطاجنّي، (ص: ٢٨٢).

مصرَّعة المطلع في الديوان بلغتْ سبعةً وثلاثين نصًّا، معنى ذلك أنهم عنـوا بـه في مطـالع قصائدهم، كما كان متاحًا للشاعر أن يصرِّع في مواضع غير الابتداء؛ كالخروج من قِصَّـةٍ إلى قصة، أو مِن وَصْفٍ إلى وصف؛ فيأتي بالتصريع إخبارًا بذلك، وتنبيهًـا عليـه، لكـن التصريعَ في المقطع الشِّعْري غير مشارٍ إليه ألبَتَّة، لِكَوْنِه لا يُشكل عند النُّقَّاد أهميةً، ولا مزيّة تخوُّلهم من إغراء الشُّعَرَاء بها، ولكن بلا شكَّ أن له مزيةً إذا توافَر في أي بيتٍ شعري مـن القصيدة؛ لأنَّ وُجُودَه يدلُّ على قوة الطبع، وكثرة المادة[1]، والمقاطع الشِّـعْرِيَّة في قصـائد ديوان الهُذَلِيِّين غير مُصرَّعةٍ أبدًا.

ومِنَ المُلْفِت أنَّ هناك بعض صور التوافُق في حروف الوصل[2] فقط، بـين صـدور الأبيات وأعجازها في المقاطع الشعرية، التي تسهِم في رفعِ المستوى الإيقاعي للبيت بالتوافُق والانسجام، ومنها قول أبي ذؤيب (الطويل التام):

وَلَوْ عَثَـرَتْ عِنْـدِي إِذًا مَـا لَحَيْتُهَـا　　　بعَثْرَتِهَـا وَلاَ أُسِـيءَ جَوَابُهَـا
وَلاَ هَرَّهَـا كَلْبِـي لِيُبْعِـدَ نَفْرَهَـا　　　وَلَـوْ نَبَحَتْنِـي بِالشَّـكَاةِ كِلاَبُهَـا[3]

فلا شكَّ أنَّ لِوُجود حرْفِ الوصل المَتَمَثِّل في (هاء الغيبة) المضموم ما قبلها في آخـر البيتين كليهما – إيقاعًا يوحي بالاستقرار والجزم، وقولُه – أيضًا – (الطويل التام):

أَعَـاذِلُ لاَ إِهْـلاكُ مَـالِيَ ضَـرَّنِي　　　وَلاَ وَارِثِـي إِنْ ثُمِّـرَ المَـالُ حَامِـدِي[4]

وحرفُ الوصل في هذا البيت هو (ياء المتكلِّم) المكسور ما قبلها، فكسْرُ مـا قبـل الصدر والعجز اشتغالٌ بحركة مُناسبة لياء المتكلِّم، وهي الكسر.

وقد وَجَدْتُ أن في تواطؤ الشُّعَرَاء على عدم تصريع مَقاطع القَصائد مَسْألةً جـديرةً بالتعليل والبيان؛ فقد أسْفَرَت الدِّراسةُ الصَّوتيةُ للمَقاطع الشِّعْرِيَّة عنْ خُلُوِّ المقاطع الشِّـعْرِيَّة

---

(١) يُنْظَر: السابق، (ص: ١٧٤).
(٢) مُصطلح لِحُروف القافية يشتمل على الحروف التي لا تَصْلُح أن تكونَ رَوِيًّا، وتكون وصلاً وهي: (الألف – الواو – والياء – الهاء) ، [يُنْظَر: موسيقا الشعر العربي بين القديم والحديث، عزة جدوع، (ص: ٢٧٥)].
(٣) (الديوان، ق١/ص٨١).
(٤) (الديوان، ق١/ ص١٢٣).

من التَّصريع لأسباب؛ منها:

١. أنَّ كثرة التَّصْرِيع في القصيدة تَدُلُّ على التَّكَلُّف كما ذَكَر ابن رشيق (ت ٤٦٣ هـ) أنَّ التَّصْرِيع "إذا كَثُر في القصيدة دلَّ على التكلُّف، إلا عند المُتَقَدِّمين"(١)، وعدم جنوح المتقدِّمين لِمِثْل هذا الفعل، جَعَلَه تكلُّفًا عند المتأخرين، فقد عمد أغلب شعراء الديوان إلى تصريع مطالع النصوص، واطَّرَحُوا ذلك في المقطع، انسجامًا مع الطبع واستجابة له، وهذا يعني غلبة الطَّبْع على الصُّنعة في شعر الهُذَلِيِّين، فلم ينتمِ شاعرٌ من قبيلة هذيل لمدرسة الصنعة، إنما هو شاعر الحياة القاسية؛ حياةِ الحَرْب والتَّرحال التي عاشَها الشَّاعِر الهُذَلي(٢)، وجَعَلَتْ من شعره شعرًا يرتبط بالمناسبة والموْقِف، فشعرُه رسالةٌ، وليس ترفًا؛ لأن الشَّاعِر لا تُمَكِّنُه حياتُه القاسية من تأمُّل ذاته وشعره، فيلجأ لما تُمليه عليه طبيعتُه العَرَبِيَّة الصافية والأقرب إلى أذواق السامعين.

٢. أو يعود إلى أنَّ الشَّاعِر حين يستوفي رسالته الشعرية يبدأ في البحث عن مخرج لإنهاء هذا التدفُّق الشِّعْري، فلا يلجأ للتَّصريع؛ لأن التَّصْرِيع مُحَرِّض على الاستمتاع باللغة الشِّعريَّة، فيقطع النَّصَّ ببَيْتٍ يخلو منه.

٣. إن التَّصْرِيع عادةً ما يكون لِجَذْب الانتباه الداعي إلى الإنصات والتأمُّل لما سيقال، أمَّا القطعُ فهو استكمال الأداء لأذهانٍ مُنتبهةٍ أصلاً.

٤. إن عدم اختصاص المقطع الشِّعْري بالتّصريع لَم ينشأ من ضعف الموهبة، إنَّما لصعوبة تطويعِه فيه، وارتباطه "بتفاعلاتٍ نفسيَّة ومضمراتها التي تتحكَّم في استجاداتها، بشكل لا إرادي، الأمر الذي أضفى عليه – المقطع الشعري – صبغةً جمالية يستشعرُها المُتَلَقِّي بإدْراكِه الحسي؛ لِوَقْعها النّغمي، دونما رصد دقيق لِمَاهيَّتِها في نظام التآلُف الإيقاعي، إنَّه موضوع الإحساس الشاعري، لا موضوع الوضع النَّقْدي، ولذلك كانتِ المفارَقَةُ كبيرةً بين الاستجادات في الخواتيم، والتناوُل النَّقْدي الذي لم يتقصَّ خصائِصَها الكبرى، رغم إدراك

---

(١) السابق، (ص: ١٧٤).

(٢) يُنْظَر: (أثر طبيعة الإقليم في نفوس الهُذَلِيِّين)-شعر الهُذَلِيِّين في العصرين الجاهلي والإسلامي، أحمد كمال زكي، (ص: ٢٠ – ٢٢).

الأذن العَرَبيَّة لهذه الجمالية في إطار التبليغ الشعري"[1].

٥. إن التَّصْريع وِشايَةٌ بالقافية، وإفصاحٌ عنها من خلال الشطر الأول، أمَّا في المقطع الشِّعْرِي فإن القافية مكشوفة لا تحتاجُ إلى تشويق أو تلميح.

ثانيًا: التدوير:

إنَّ مُثول التَّدْوير في الشِّعر يعني أنْ تكونَ كلمةُ العَرُوضِ فيه مُشتركةً مع أوَّل كلمة في الشَّطر الثاني في الوَزْن؛ أي: تكون الكلمةُ مُشتركَةً بين شَطْرَيْهِ، غير قابلة للتقسيم إنشاديًّا؛ وعلى هذا يُمَثِّل التدويرُ علاقةَ اتِّصال بين الشَّطْرين، حيث لا يُمكن الإفْصاحُ عنْ نهاية الشَّطْر الأول الذي يرتكز على التفعيلة الأخيرة المُسَمَّاة بالعَرُوض - إلاَّ إذا تحقَّق الاتِّصال النُّطقي مع الشَّطْر الثاني؛ لأنَّ الإنشادَ لا يَرومُ هذا الفصل، ومِن ثَمَّ يكون التدويرُ عبارةً عن: انسياح الشَّطْر الثاني إنشادًا، ويُسَمَّى: المداخل أو المدمج، أو الموصول أو المتداخل، وغالبًا ما يُرمز له بـ: (م) بين الشطرين؛ للدَّلالة على تدوير، وهو ظاهرةٌ إيقاعِيَّة إنشادية تَشَكَّلَتْ داخل البناء الشِّعري؛ فالإيقاعُ لدى الشَّاعِر العربي جزءٌ من عمليَّة الإبداع لديه، وليس واجهةً شكليَّة خارجيَّة[2]، إذ إنَّ له فائدةً شعريةً إيقاعيَّة؛ لكونه يسبغ على البيت غنائيَّةً ولُيُونةً؛ لأنه يمدُّه، ويُطيل نغماته[3]، ثمَّ إنَّ ظاهرة التدوير في الشِّعر تُشبه إلى حدٍّ كبيرٍ ظاهرة (التضمين)؛ لأنَّه إذا كان التضمينُ يُمثِّل حاجة البيت الأول للثاني معْنويًّا، فإنَّ التدوير يُمَثِّل حاجة الشَّطْر الأول للثاني معنويًّا.

وعليه، فإنَّ التدوير والتضمين في الشِّعر ظاهرتان تقومان بوَصْل الكلام وترابُطه، لذا يضحي الشَّاعِر بوقفات العَرُوض التي لا تتطابَق مع وقفات المعنى عادةً في الشِّعر[4].

---

(١) من جماليات إيقاع الشعر العربي، عبد الرحيم كنوان، (ص: ٤١٦ - ٤١٧).

(٢) يُنْظَر: التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، أحمد كشك، مطبعة المدينة - القاهرة، عام ١٩٨٩م، ط١، (ص: ٥- ١١- ٤٠).

(٣) ينظر: قضايا الشعر المُعاصِر، نازك الملائكة، (ص: ١١٢).

(٤) ينظر: البِنَى الأُسْلوبيَّة في النَّصِّ الشِّعري، راشد الحسيني، (ص: ٩٣).

و"كلُّ شاعر مُرهف الحاسَّة، ممَّن مارَسَ النَّظمَ السليم، ونَمَا سمعُه الشِّعْرِيُّ، لا بُدَّ أن يُدركَ بالفطرة أنَّ هناك قاعدةً خفيَّة تَتَحَكَّم في التدوير؛ بحيث يبدو في مواضعَ ناشزًا يؤذِي السمع"(١)، فالتدويرُ إذَن يَتَعَلَّق بدرجة الحسِّ الموسيقي عند الشاعر، التي تَخَوّلــه تَشْــريك شطري البيت في كلمةٍ واحدة، تنقسم إلى نصفَيْن ليس بالضرورة أن يكونا متعادِلَيْن، ومِن ثمَّ فإنَّ إدراك الشَّاعِرِ لحاجة الشَّطْر الكميَّة منَ الكلمة، أهو سبَبٌ خفيــفٌ، أو فاصــلة، أو غيرها يعود إلى وعْيِ الشَّاعِرِ بمواضع التوقُّف الإيقاعية، ومن ثمَّ البَدْء الإيقاعي مِن جديد.

أمَّا التدوير في المقطع الشِّعْري في ديوان الهُذَلِيِّين، فقد وُجِد في تسع قصائد، والتدويرُ فيها لا يُمكن أن يَحدُثَ عبَثًا، أو لمجرَّد رغبة شكليَّة يحصدها الشَّاعِر من تحقيقه؛ إنَّما "يُشير إلى فلسفة الشَّاعِرِ في خلق حالة متكامِلة وممتدة، دون توقُّف بِفَيْض مشاعرها وانفعالاتها"(٢)، وانفعالاتها"(٢)، وهي فضلاً عن إفضائها إلى سُرعةٍ واضحة في إيقاع القصيدة، وإلى ضــمان وحدة المقاطع أو الأجزاء المشكلة لها، فإنها تحقِّق للقصيدة وحدةً نغميةً كلية(٣)، كما تــوفر للنَّص ترابُطًا عضويًّا، وانسيابًا متكاملاً؛ استجابة لحاجة المقام، ويشكِّل تناسُبًا حيًّا بين التعدُّد والتنوُّع الجزئي للنغمات، وبين الوحدة الكليَّة التي تشــكل النســيج الموســيقي لهيكــل القصيدة(٤)، فإنَّ الربط العضوي بين الإيقاع والمحتوى الفكري والعاطفي داخل بنية التدوير - يجب أن يتحقَّقَ في ظلِّ انسجام تامٍّ(٥).

ومن أمثلة التدوير قول حبيب الأعلم (الكامل المرفّل المجزوء):

(١) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، (ص: ١١٣).

(٢) في البحث عن اللؤلؤة المستحيل، سعيد البحراوي، دار الفكر الجديد - بيروت، عام ١٩٨٨م، ط١، (ص: ١٦٥).

(٣) ينظر: السابق، (ص: ٥٢).

(٤) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البِنْية الدلالية والبِنْية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب -دمشق، عام ٢٠٠١م، (ص: ١٦٢).

(٥) ينظر: البنية الإيقاعيَّة في شعر حميد سعيد، حسن الغرفي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، عام ١٩٨٩م، ط١، ط١، (ص: ٥٥).

حَتَّـــــى إِذَا فَقَـــــدَ الصَّـــــبُو   حَ يَقُـــولُ عَـــيْشٌ ذُو عَقَـــارِبْ[١]

وقول أسامة بن الحارث (المتقارب التام):

فَمُوشِـــــكَةٌ أَرْضُـــــنَا أَنْ تَعُـــــودَ   خِـــلاَفَ الأَنِـــيسِ وُحُوشًـــا يَبَابَـــا

وَلَـــمْ يَـــدَعُوا بَـــيْنَ عَـــرْضِ الوَتِيــــ   ـــرِ حتَّـــى المَنَاقِـــبَ إِلاَّ الـــذِّئَابَا[٢]

فانقسام التفعيلة في الأبيات السابقة إِنَّما يَدُلُّ على اكتمال نمو الذائقة الموسـيقيَّة، وسـلامة الحس الشِّعْرِي، واستمراء الإنشاد، وتبرُزُ جماليَّة توافُر التدوير في المقطع الشِّعْرِي في أنَّه:

١. تمهيد للسامع بالقطع الكلي للقصيدة؛ لأنَّ وقوف الشَّاعِر على جزء ساكنٍ من الكلمة في أواخر الأشطار إنما هو مُؤْذِنٌ بالتوقُّف الكامل عن التدفُّق الشعري.

٢. وعْي الشَّاعِر الهُذَلِيِّ بالجانب الموسيقي، حتى في حال استيفاء القول الشِّـعْرِي وبدايـة مراحل سكون حالة التوتُّر الشِّعريَّة، فاتِّجاهه للقطع لم يُقَلِّل من الاهتمام بالبيت الـذي تُبنى عليه القصيدة، وهذا إنما يَدُلُّ على سلامة الطبع؛ لكونه أحكـم السَّـيطرة علـى مكونات البيت التي تؤَدِّي مُقتضاه ومنها الموسيقا.

٣. انفصال من الشَّاعِر عن واقعِه وتعلُّقه بالمشاعر والأخْيِلة، في حالة تغييبٍ عـن الواقـع واندماجٍ في الذِّكْريات، فيستغرق الشَّاعِر ويحلّ في الماضي، و ينشغلُ بالتَّفتيش في النَّفس المتعَلِّقة بأمر لا يتسنَّى وُجوده، ومِن أمثلتِها قولُ أبي ذؤيب الهذلي (المتقارب التام):

أَرِبْـــــتُ لِإِرْبَتِـــــهِ فَانْطَلَقْـــــ   ـــتُ أُزْجِي لِحُسْنِ الإِيَـــابِ السَّـــنِيحَا

عَلَـــى طُـــرُقٍ كَنُحُـــورِ الرِّكَـــا   بِ تَحْسَـــبُ آرَامَهُـــنَّ الصُّـــرُوحا

بِهِـــنَّ نَعَـــامٌ بَنَاهَـــا الرِّجَـــا   لُ تُبْقِي النَّفَـــائِضُ فيهـــا السَّـــرِيحَا[٣]

فالشاعرُ أنشد هذه القصيدة في إفريقيَّة، حين رافق عبد الله بن الزُّبير إليها، ومات هنـاك، فينجلي فيها سموُّ التعلق بالماضي والدِّيار.

---

(١) (الديوان، ق٢/ص٨٢).

(٢) (الديوان، ق٢/ص١٩٩).

(٣) (الديوان، ق١/ص١٣٦).

ثالثًا: التغيير:

التغيير مُصطلحٌ دالٌّ على (الزِّحاف العَرُوضي، والعلة العَرُوضيَّة)، فالزحافاتُ والعِلَلُ ظاهرةٌ في الشعر تلحق التفعيلات المكوِّنة للبيت، فالزحافُ يُصيب جميع تفعيلات الشَّطْر، ولا يلزم كافَّة أبيات القصيدة، والعِلَّة مختَصَّة بالعَرُوض والضرب، وإذا وجدت في المطلع لزمت جميع أبيات القصيدة[1]، وقد ذَكَر د. صادق أبو سليمان أنه: "إذا كان للوَزْن والقافية أهميَّةٌ بالغة في تأليف شكل القصيدة، وتحقيق وحدة موسيقيَّة لها - فإنَّ هناك عناصرَ أخرى تؤثِّر في موسيقا القصيدة، وذلك كاختِيار الشَّاعِر لكلماته، وكذلك قدرته على هندسة كلمات لغتِه الشِّعريَّة، فيبتدع هنا تصريعًا، أو جناسًا، أو توازُنًا، وهلمَّ جرًّا، وكذلك إكثاره من الزِّحاف وإقلاله منه"[2]، فمُراوحة عدد الزحافات في البيت هي تغيُّراتٌ تعتري التفاعيل الشِّعْريَّة، ولا تنال من إيقاعها بكسرٍ أو غيره، بل يبقى معها وزنُ البيت سليمًا يَقْبَلُه الذوق والسمع، وما دامتْ لا تمسُّ الإيقاع التفعيلي، فما الغايةُ من دراستها على نحوٍ مُستقلٍّ.

وقد أفردتُ لها جانبًا مِن جوانب الدِّراسة؛ وذلك لِعَلاقتها الوطيدة بحركة الزمن داخل البيت المكوَّن مِن تفعيلات، فمِنَ المعروف أنَّ السواكنَ تُقَلِّل السُّرعة الزمنية للبيت، وتُساعد على التباطُؤ الإنشادي، وذلك لكَثْرة الوقفات، أمَّا توالي المتحَرِّكات الذي لا يتعدَّى الأربعة - غالبًا - يَدُلُّ على الخفَّة والسرعة والانطلاق، وهذه العلاقة تَنَبَّهَ لها ابنُ سينا في قوله: "ومن التغييرات التي تلحق الإيقاع: أن ينقص زمان أو يُزاد زمان، مثلاً يكون الوزن على (مُسْتَفْعِلُنْ)، فيرد إلى (مَفَاعِلُنْ)، فينقص زمن السين، فربما وافق الطبع على وجهٍ يوهم مخالسة وخفة، أو لم يوافق حيث لا يحسن استعمال المخالسة، ويكون الوَزْنُ مُعَدًّا للرزانة"[3]، والإشارة إلى ما يمكن أن يرتبطَ به التغيير من خصائص بعينها، تعني إمكانية توظيف (التغيير) جماليًّا؛ للقضاء على الرتابة، وتلوين الوزن تلوينًا يُمَيِّز تشكيلاً عن غيره من

---

(١) موسيقا الشِّعر العربي بين القديم والحديث، عزة جدوع، (ص: ٢٥٠).

(٢) دروس في مُوسيقا الشِّعر (العروض والقافية)، صادق أبو سليمان، عام١٤١٥هـ - ١٩٩٥م، ط٢، (ص: ٧٩).

(٣) جوامع علم المُوسيقا - من قسم الرِّياضيَّات من الشِّفاء، ابن سينا، تحقيق: زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة، عام ١٩٥٦م، (ص: ٧٥).

التشكيلات في الوزن الواحد، ولذلك يؤكِّد ابن سينا على أنَّ الحذف – إذا لم يخلُ بأبعـــاد الزمن – يلون الإيقاع، فينقلنا من "الغنج" مثلاً، في إيقاع الحركات الخفيفة إلى رشاقة وقرب في الطبع يتميَّز بها آخر داخل نفس الإيقاع[1]، فالتغييرُ داخل البيت فُرصة إيجابية إنِ استطاعَ استطاعَ الشَّاعِرُ تسخيرَها لخدمة البيت، أمَّا إذا انفلت زمامها من بين يديـــه، و لم يُحكـــم السَّيْطرةَ عليها، فإنها توقعه في الكسر الذي تمجُّه الأذن الموسيقية السويَّة، ولا تَقْبَله الذائقـــة الصافية.

ودراسة التغيير في المقطع الشِّعْري دراسةً مستقلَّةً تُورِدُنا لملاحظة أنّ البُحُور الشِّعْريَّة في ديوان الهُذَلِيِّين غالبًا ما تأخذ شكلها التام الخالص – تقريبًا – في المطالع، إلا أنَّ الزِّحافات تكثُر في المقاطع الشِّعْريَّة بصورةٍ لافتة، مما يحدو بي أحيانًا إذا التبس عليَّ تقطيـــع المقطـــع الشِّعْري إلى تقطيع المطلع؛ حتى تتَّضِحَ صُورَتُه أكثر.

فالعلَّةُ العَرُوضيَّة تلزم وتتكرَّر في كل الأبيات؛ لذا فلا علاقة لها بامتـــداد الـــزمن أو قصره؛ لأنَّها جزء من القالب الموسيقيِّ المختار، أمَّا الزِّحاف فلِكَوْنه لا يلزم وَجَدْنا أنَّ توافرَه بكثرة في المقاطع الشِّعْريَّة شكَّل مسألةً تحتاج للدِّراسة، ومن أمثلة ذلك قول سَاعِدَة بن جُؤيَّة في قصيدته مطلعها (البسيط التام):

يَا لَيْتَ شِـــعْرِي ألاَ مَنْجَـــى مِـــن الهَـــرَمِ   أَمْ هَلْ عَلَى العَيْشِ بَعْدَ الشَّيْبِ مِنْ هَرَمِ[2]

فهذا البيتُ مَخْبُون العَرُوض والضرب، سالِم الحشو، أما موسيقا المقطع الشِّعْري في هذه القصيدة فهو كالتالي:

فَجَلَّـــزُوا بِأُسَـــارَى فِـــي زِمَـــامِهِمُ   وَجَامِـــلٍ كَحَـــرِيمِ الطَّـــوْدِ مُقْتَسَـــمِ[3]

مُـــتَفْعِلُنْ فَعِلُـــنْ مُسْـــتَفْعِلُنْ فَعِلُـــنْ   مُـــتَفْعِلُنْ فَعِلُـــنْ مُسْـــتَفْعِلُنْ فَعِلُـــنْ

o///- o//o/o/ - o/// - o//o//   o/// - o// o/o/ -o/// - o//o//

(١) يُنْظَر: مفهوم الشعر، دراسة في التُّراث النَّقدي، جابر أحمد عصفور، دار الإصلاح، الدَّمَّام، (ص: ٣٩٨).

(٢) (الديوان، ق١/ص١٩٩).

(٣) (الديوان، ق١/ص٢٠٧).

فهذا البيت مَخْبُون العَرُوض والضرب وأغلب تفعيلات الحشو، فغِيابُ ستة سواكن (بالخبن) من البيت كاملاً يُؤَثِّر على الزمن الشِّعْرِي داخل البيت الذي يظهر جليًّا في التقطيع الموسيقي.

وقد أثَّر التغيُّر في المقاطع الشِّعْرِيَّة على قصائد الهُذَلِيِّين؛ فقد تخفَّفَتْ من السواكن التي تُثْقِل حركة النَّصّ، وتُعَرْقِل انسيابيَّة الإنشاد، واعتمد بدوره على المتحرِّكات، وذلك يعني:

١. انحدار الشَّاعِر إلى الختام؛ مما يجعل المُتَلَقِّي يَتَرَقَّب المقطع الشِّعْرِي، ويُهَيِئ الشَّاعِر للقطع المتنبّأ به، خصوصًا في القصائد الطويلة التي أجدُ أنَّ ختْمَها أكثر صُعُوبة من القصائد القِصار؛ لأنَّ الشَّاعِر مُلزَم بجمع خيوط الأحداث، وتقديم خاتمة مقنعة متمكِّنة، وهذا ما يؤكِّد أنَّ الانطباع الأولي للزمن الذي يُشعرنا به المطلع يتضاءَل حين السير نحو المقطع الشِّعْرِي، وذلك لتوفير السرعة التي تُوازي حدَّة التوتُّر التي يبلغها الشَّاعِر حين يبلغ الختام، ليقدِّمها بصورةٍ مكثَّفة المعاني ومُرَكَّزة العاطفة.

٢. إنَّ الشَّاعِر يفتتحُ القصيدة مختارًا، ولكنَّه إذا وصل إلى مرحلة استيفاء المعنى يكونُ ملزمًا بالقطع، ومجبرًا على الختام؛ لأنَّ الإنشاد لا بدَّ أن يتوقَّف في نقطة كما بدأ من نقطة، والفرق بين النُّقطتَيْن هو فَرْقٌ في الاختيار والإلزام.

٣. إنَّ الشَّاعِر مِن خلال القصيدة يُتَرْجِم مشاعره وأحاسيسه، ويعبِّر عنها، ويمنحها صلاحية السَّيْطرة عليه؛ لتوصله إلى البؤرة الشُّعوريَّة وحدَّة التَّوتُّر، وتطلب تحرُّرًا زمنيًّا يضعف عمل السواكن، ويفتح مجالاً واسعًا لتوالي المتحرِّكات.

ب- القَافِيَةُ فِي المَقْطَعِ الشِّعْرِي:

القافية هي: "آخر ساكنَيْنِ في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولها، وهي عند الأخفش آخر كلمة في البيت"(١)، وتَتَشَكَّل بِنْيةُ القافية في الأساس من "عدة أصوات تتكَرَّر في أواخر الأشطُر أو الأبيات من القصيدة، وتكرُّرُها هذا يكون جزءًا هامًّا من الموسيقا الشِّعرية، فهي بمثابة الفَواصِلِ الموسيقيَّة يتوَقَّع السامع تردُّدها، ويستمتع بمثل هذا التَرَدُّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنيَّة مُنتَظمة، وبعد عدد مُعَيَّن من مقاطع ذات نظام خاص يُسَمَّى: الوزن"(٢)، فقد عُدَّت القافية في النقد العربي القديم بتردُّدها المنتظم - عُنْصرًا أساسيًّا للوزن كتشكل إيقاعي يَتَمَتَّع بقدرٍ كافٍ من التناسُب والانسجام، فتوالي القوافي يعني تساوقًا لمحطات صوتية متشابهة عبر أزمنة متساوية، كأن القافية بمعنى آخر: ثباتٌ يتكَرَّر، ويبرز هذا في دورها الإيقاعي المنظم(٣)، ومن جهةٍ أخرى تتجلَّى أهمية القافية في كونها "نهاية للبيت، وإيذانًا ببداية بيت آخر، إنها المحطة في توالي الحركات المتناغمة المتمثِّلة في الأبيات.

وفي الوقت الذي تمثل فيه انفصالاً بين بيتَيْنِ، فإنها تنطوي على تقدير للاتصال بينهما"(٤)، فالقافيةُ الموحدة للقصيدة تقوم بدَوْرٍ كبير في اختيار الصور التي تتشَكَّل منها القصيدة، وكلما كانت الكلمات المشتمِلَةُ على رَوِيِّ القصيدة متباعِدَة في مجالاتها الدلالية، كان ذلك أدعى إلى ضمِّ المتباعدات في إطارٍ واحد؛ لأن الشَّاعِر حينئذٍ مُضْطَرٌّ إلى محاولة التوفيق بين هذه المتباعدات، والتماس أوجُه المشابهة، والتآلف التي تسوغ جمع هذه الصور جنبًا إلى جنب في القصيدة؛ ما يُقيم توازُنًا بين عناصر مختلفة من صور وتعبير وموسيقا(٥)، وهذا التوازُن موهِبَةٌ تستطيع القصيدةُ الجيدةُ أن تُحَقِّقَه بأسلوبها الخاص(٦)، كما يُمكنُنا

---

(١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، مجدي وهبة، (ص: ٢٨٢).

(٢) موسيقا الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو - القاهرة، عام١٩٨١م، ط٥، (ص: ٢٤٦).

(٣) يُنْظَر: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، جودت فخر الدين، (ص: ١٩٨).

(٤) السابق، (ص: ٨٦ - ٨٨).

(٥) يُنْظَر: اللغة وبناء الشعر، محمد حماسة عبد اللطيف، (ص: ٢١٦).

(٦) ديوان صلاح عبد الصبور (حياتي في الشعر)، صلاح عبد الصبور، مجلد٣، (ص: ٥٠).

دراسة القافية في ديوان الهُذَلِيِّين حسب تقسيم العَرُوضِيِّين لِحُرُوفِها.

حرف الرَّوِيّ: وهو آخر حرفٍ صحيحٍ في البيت، وعليه تُبْنَى القصــيدةُ، ويلــزم الشَّاعِر تكراره حتى نهايتها، وإليه تُنْسَبُ أحيانًا، فيُقال: همزية أو ميمية أو سينية... وهكذا، ولا بُدَّ لكل شِعْر مِن رَوِيٍّ، ويشترط أن يكونَ الروي وحركته واحدةً في القصيدة كلها[1]، ولقد قسَّم العَرُوضيُّون حرف الرويِّ – باعتبار الحركة والســكون – إلى قِسْــمَيْن؛ همــا: (الرويّ المُطْلَق)، و(الرَّوِي المُقيَّد).

أحوال الروي		حرُوف الروي في ديوان الهُذَلِيِّين																				
		الباء	التاء	الثاء	الجيم	الحاء	الدال	الراء	الزاي	السين	الصاد	الضاد	الطاء	العين	الفاء	القاف	الكاف	اللام	الميم	النون	الهاء	الياء
المطلق	ضمة	١٠	٤	٢	٢	٦	٩	٧	١	٣	–	–	–	٤	٣	١	–	١١	٥	١	–	–
	فتحة	٢	–	–	٢	١	١	٣	–	–	–	–	–	٣	٢	–	–	٣	٢	١	–	٤
	كسرة	٨	١	–	–	١	٥	٦	–	–	١	١	٢	١	٢	٣	١	١٦	١٢	١٣	–	–
المقيد	سكون	١	–	–	–	–	–	١	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	٢	–	١	١
المجموع		٢١	٥	٢	٤	٨	١٥	١٧	١	٣	١	١	٢	٨	٧	٤	١	٣٠	٢١	١٥	١	٥

جدول(٤)

فالرَّوِيُّ المُطْلَق – كما هو مُوَضَّحٌ في الجدول السابق – هو الحرف الصحيح الذي يقَــعُ في آخر كلمة القافية، غير ممنوع من الحركة[2]، تارةً يكون محرَّكًا بالفتحة، وأخرى بالضــمة، وغيرها بالكسرة، "ومِنَ المعروف أنَّ الشُّعَرَاء يحرصون على تحريك قــوافيهم أكثــر مــن تسكينها، وأنهم في حالة الإنشاد يُشْبِعُون الحركة الأخيرة؛ فينتجُ المد، وهــو مــا يُسَــمَّى: (إطلاق القافية)"[3]، ويُعَدُّ الرَّوِيُّ المُطْلَق في ديوان الهُذَلِيِّين هو الأكثر اســتِهلاكًا، بخــلاف الرَّوِي المُقيَّد، وهو الرَّوِي الساكن بذاته بلا إشباع، وقد اختير قافيةً في ديوان الهُذَلِيِّين لستِّ

(١) موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة جدوع، (ص: ٢٦٨).

(٢) يُنْظَر: السابق، (ص: ٢٦٩).

(٣) دراسات في النَّصِّ الشِّعري، عبده بدوي، (ص: ١٢٨).

قصائد فقط.

عُيُوب القافية في المقطع الشعري:

مِن خلال دراسة ديوان الهُذَلِيِّين، وجدتُ أنَّ في بعض القصائد عُيُوبا من عُيُوب القافية المعفيَّة والمعيبة، فمن العُيُوب المعفية: ما يُسَمَّى بالضرورات الشِّعْرِيَّة التي تتعلَّق بالرويِّ وحركة المجرى، ومنها ما يتعلَّق بالسِّناد، ولقد حَرَصْتُ في استخراج العُيُوب أنْ أُرَكِّز على ما يتعلق منها بالمقطع الشِّعْرِي، وسلَّطْتُ الضوء على عُيُوب القافية التي ظهرتْ في (المقطع الشعريّ) المفرد منه والمضمَّن.

١- الإقواء: وهو تغيير حركة الرَّوِيِّ - المجرى من الكسرة إلى الضمة في بيتي قصيدة واحد[١]، ويعرِّفه الفيروزآبادي بأنه: "ما خالف قوافيه برفْعِ بيتٍ، وجَرِّ آخر"[٢]، وفي وفي تعليق النقاد على قصة إقواء النابغة المعروفة نذكر أن: "أغلب الظنِّ أن شذوذ حركة في بيتٍ أو بيتَيْن عما يليه، أو يسبقه من أبيات، وفيه جانب من تأثير نوع الحركة في الجانب الموسيقي، بالرغم من ارتباطه - مُخالفة العرف في الاستعمال، خصوصًا أن الرواية استندتْ إلى مغنية تقوم بترديد الصوت وترجيعه، ليتَّضِح اختلافُ نوع الحركة، وقد كان لذلك أثَرٌ في استقامة حركة القافية وإصلاحها بعد هذه العملية الإصلاحية"[٣]، أمَّا ابن جنِّي فكان يرى أن العربَ لا تستنكر الإقواء، ويقول: "قَلَّتْ قصيدة إلا وفيها الإقواء، ويعتل لذلك بأن يقول: "إن كل بيتٍ منها شعرٌ قائم برأسه"[٤].

وقد لحق الإقواء في ديوان الهُذَلِيِّين المطلع والمقطع الشِّعْرِيَّيْنِ على حدٍّ سواء، ومثال ما عيب منه ونصّ عليه المحقق في حاشية القصيدة بقوله: "وفي هذا البيت إقواءٌ كما لا يخفى"[٥]، وذلك في المطلع قصيدة لأبي ذؤيب (الطويل التام):

وَقَائِلَةٍ مَا كَانَ حِذْوَةُ بَعْلِهَا غَدَاتَئِذٍ مِنْ شَاءِ قِرْدٍ وَكَاهِلِ

---

(١) ينظر، موسيقا الشعر العربي بين القديم والجديد، عزة جدوع، (ص: ٣٠٥-٣٤٠).

(٢) القاموس المحيط، الفيروز أبادي، (٣٨١/٤).

(٣) القيمة الوظيفية للصوائت، ممدوح عبد الرحمن، دار المعرفة الجامعية-الإسكندرية، عام١٩٩٨م، (ص: ٨٨).

(٤) الخصائص، ابن جني، ج١، (ص: ٢٤٠).

(٥) (الديوان، ق١/ ص ٨٢)، الحاشية (٣).

تَــوَقَّى بِـــأَطْرَافِ القِـــرانِ وَعَيْنُهَـــا   كَعَيْنِ الحُبَارَى أَخْطَأَتْهَـــا الأَجَـــادِلُ[1]

أمَّا الإقواء في المقطع الشِّعْري فمثاله من شعر البريق (المتقارب التام):

أَرُوعُ الَّتِـــي لاَ تَخَـــافُ الطَّـــلا   قَ وَالمَـــرْءَ ذَا الخُلُـــقِ الأَفْقَـــمِ

فَأَتْرُكُهَـــا تَبْتَغِـــي قَيِّمًـــا   وَأَقْضِـــي بِصَـــاحِبِهَا مَغْرَمِـــي[2]

فالمقطعُ الشِّعْري هنا مضمَّن أصابَهُ الإقواء، فبيتا المقطع مجراهما[3] مَكْسُـور، بينمـا مجرى جميع أبيات القصيدة مضموم، ومن الملاحظ أنَّ الإقواء وقع في البيتَيْن الأخيرَيْن مخالفًا فيه الشَّاعِر حركة الروي للقصيدة كاملة.

فالبُرَيقُ منذُ بدايةِ القَصِيدَةِ يَذكرُ بطولاتِهِ و إنجازاتِهِ مع العَدو، و في معيَّةِ الصُّحبة إلى الماء الوافر في الَّليلة الظَّلمَاءِ، وقد عرضَ كلَّ ذلكَ بقافيَةٍ مَضْمُومة المَجرَى. و حِينمـا أوردهُ الحديثُ عن كسْرِ المرأةِ-التي لا تَخْشَى الطَّلاقَ، بقتلِهِ زَوْجِها و قضاءُ مغرَمِهِ منه، فتُتْـركُ حينئذٍ بلا زوجٍ فتبحثُ عن قيِّمٍ آخر- قامَ بكسرِ المجرَى.

٢-**التضمين**[4]: باعتباره عيبًا من عُيُوب القافية، وهو أن تتعلق قافية البيـت الأول بالبيت الثاني[5]، ويُعَرِّفه البعضُ بطريقة أخرى، فيرى أن التضمين هو أن: "لا يتم معنى البيت البيت إلا بالذي بعده"[6]، والشائع عند بعض العَرُوضيِّينَ والنُّقَّاد أنَّ الأول عيب والثـاني لا يُعدُّ عيبًا[7]، والتضمين في المقطع الشِّعْرِي في نصوص ديوان الهُذَلِيِّين ظهَر في مواضعَ كثيرة،

---

(١) (الديوان، ق١/ص٨٢).

(٢) (الديوان، ق٣/ص٥٧).

(٣) المجرى: حركة الرَّويِّ المُطْلَق.

(٤) يُنْظَر: الفصل الأول من الرسالة، (ص:٩٤).

(٥) الوافي في العَرُوض والقوافي، الخطيب التِّبْريزي، تحقيق: عمر يحيى وفخر الدين قباوة، (دمشق: دار الفكر، ١٩٧٩م)، والعيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة، بدر الدين أبو عبد الله الدماميني، (القاهرة: المطبعة العثمانية، ١٣٠٣ه)، (ص: ١٠٣).

(٦) الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، (ص: ٢٩٢ - ٢٩٣)، وانظر: اللمعة في صنعة الشعر، كمال الدين أبو البركات عبد الرحمن بن محمد الأنباري، تحقيق: عبد الهادي هاشم، مجلة مجمع اللغة العربية، بدمشق، مجلد٣٠، ج١، (ص: ٦٠٧).

(٧) قراءات أُسلوبيَّة في الشعر الجاهلي، موسى ربابعة، (ص: ٥٧).

منها قول أسامة بن الحارث (الطويل التام):

إِذَا شَـــدَّهُ الرِّبْـــعُ السَّـــوَاءُ فَإِنَّـــهُ ... عَلَـــى تِمِّـــهِ مُسْـــتَأْنِسُ المَـــاءِ وَارِدُ

أَنَابَ وَقَدْ أَمْسَـى عَلَـى البَـابِ قَبْلَـهُ ... أُقَيْـــدِرُ لاَ يُنْمِـــي الرَّمِيَّـــةَ صَـــائِدُ(١)

وقول معقل بن خُوَيْلد (المتقارب التام):

فَـــإِنِّي كَمَـــا قَـــالَ مُمْلِـــي الكِتَـــا ... ب فِـــي الـــرَّقِّ إِذْ خَطَّـــهُ الكَاتِـــبُ

يَـــرَى الشَّـــاهِدُ الحَاضِـــرُ المُطْمَـــئِنْ ... مِـــنَ الأَمْـــرِ مَـــا لاَ يَـــرَى الغَائِـــبُ(٢)

فقد تعلَّقَ المقطعُ الشعريُّ بالبيتِ الذي قبلهُ لتمامِ المَعْنى، و اكتمالِ الغاية.

٣- سِنَاد الحَذْو: هو اختلافُ حركة ما قبل الرّدْف في الأبيات بالفتح والكسر، أو بالفتح والضم، وأمثلة هذا في ديوان الهُذَلِيِّين وفي المقطع الشِّعْري خاصةً كثيرة؛ حيث إن الشَّاعِر حين يَتَوَسَّع في سِنَاد الحَذْو نجد أنه يُصاحب ذلك توسُّعٌ في الردف أيضًا، والحذو هو: "حركة الحرف الذي قبل الردف، فإذا كان الردفُ واوًا، فالحذو ضمة، وإذا كان الردف ألفًا فالحذو فتحة، وإذا كان الردف ياءً فالحذو كسرة، وقد يأتي قبل الواو والياء فتحة، وسُمِّيَت هذه الحركة بذلك؛ لأنها تُحاذي غالبًا الردف الذي بعدها، أو لأن الشَّاعِر يحذو هذه الحركة أي يتبعها؛ لتوافق الردف"(٣)، ومثال ذلك في المقاطع الشِّعْرِيَّة بديوان الهُذَلِيِّين قول أبي ذؤيب (الوافر التام):

خِـــلافَ مَصَـــابِ بَارِقَـــةٍ هَطُـــولٍ ... مُخَـــالِطِ مَائِهَـــا خَصَـــرٌ وَرِيـــحُ

بِأَطْيَـــبَ مِـــنْ مُقَبَّلِهَـــا إِذَا مَـــا ... دَنَـــا العَيُّـــوقُ وَاكْتَـــتَمَ النَّبُـــوحُ(٤)

ففي هذين البيتَيْنِ اختلفتْ حركة الحذو؛ لأن كَسْر ما قبل الياء في البيت الأول استلزم الإرداف بالياء؛ لمناسبتها للحركة التي قبلها، أما في البيت الثاني فالباء الواقعة قبل الردف والرَّوِيِّ المُطْلَق وحركتها تُسمَّى: الحذو، وهي مضمومة؛ لذا فوُجُود الواو كان

(١) (الديوان، ق٢/ص٢٠٧).

(٢) (الديوان، ق٣/ص٧٠).

(٣) موسيقا الشعر العربي بين الجديد والقديم، عزة جدوع، (ص: ٣٠٧).

(٤) (الديوان، ق١/ص٧٠).

مناسبًا لحذوها بالضمة، وكذلك قول أبي ذؤيب (المتقارب التام):

أَربْـــتُ لِإِرْبَتِـــهِ فَانْطَلَقْـــــتُ أُزْجِي لِحُسْنِ الإِيَـابِ السَّـنِيحَا
عَلَـــى طُـــرُقٍ كَنُحُـــورِ الرِّكَـــابِ تَحْسَـــبُ آرَامَهُـــنَّ الصُّـــرُوحَا
بِهِـــنَّ نَعَـــامٌ بَنَاهَـــا الرِّجَـــالُ تُبْقِي النَّفَـائِضُ فيهـا السَّـرِيحَا[1]

في هذه الأبيات وهي المقطع الشِّعْرِي للقصيدة – كما هو واضح – وقع الشَّاعِر في عيب سِنَاد الحَذْو؛ لأنَّ حركة ما قبل الردف تغيَّرت مِن بيتٍ لآخر، ففي الأول الكسرة، وفي الثاني الضمة، وفي الثالث الكسرة أيضًا، وتناسُبًا مع حركة الحرف السابق للردف جاء الردف مرة واوًا وأخرى ياءً.

ومنها قول سَاعِدَة بن جُؤَيَّة في البيت الذي يسبق المقطع الشعري (الطويل التام):

فَشَـــرَّجَهَا حَتَّـــى اسْـــتَمَرَّ بِنُطْفَـــةٍ وَكَـــانَ شِـفَاءً شَـوْبُهَا وَصَـميمُهَا[2]

أما المقطع الشِّعْري فقوله:

فَـذَلِكَ مَـا شَـبَّهْتُ فَـا أُمِّ مَعْمَـرٍ إِذَا مَا تَوَالَى اللَّيْلِ غَـارَتْ نُجُومُهَـا[3]

فعيب القافية في المقطع الشِّعْرِي السابق وقَع فيما قبل الردف، فالشاعر تخير لما قبل الردف في البيت الأول الكسرة تحت الميم الأولى من كلمة (صَمِيمُهَا)، والميم الثانية روي، والياء التي بينهما ردف، أما في بيت المقطع فجَنَح الشَّاعِر لإيراد حرفٍ مضمومٍ قبل ردفها فأردفها بالواو، مما نتج عنه اختلاف.

أمَّا ما يدخُل في الضرورة الشعريَّة، فيُمكن أن يشارَ إلى:

١. **ضرورات الحذف**: تخفيف التشديد: الحرف المُشَدَّد عبارة عن حَرْفَيْن؛ أحدهما: ساكن، والثاني: مُتَحَرِّك، يقوم الشَّاعِر لضرورة شعرية بحذف المتحرِّك، ويُبقي على الساكن تخفيفًا، وذلك مثل قول أبي ذؤيب (الوافر التام):

---

(١) (الديوان، ق١/ص١٣٦).
(٢) (الديوان، ق١/ص٢١٠).
(٣) (الديوان، ق١/ص٢١١).

وَصَـــبْرٌ عَلَـــى حَـــدَثِ النَّائِبَـــاتِ   وَحِلْـــمٌ رَزِيـــنٌ وَقَلْـــبٌ ذَكِـــيْ.[١]

فالأصلُ أن يُثبت التَّشْدِيد في ياء كلمة (ذَكِي)، إلاَّ أن الشَّاعِر حذَفَ المُتَحَرِّك مـــن الحرفين وأبقى على الساكن؛ ليستقيم رويُّ القصيدة بالياء الساكنة من جانـــب التَّقْفِيـــة، ومحافظة على وزن البيت من الناحية العَرُوضيَّة، فإثباتُ التَّشديد يُطيل التفعيلة، وينبو بها عن الذَّوق السَّليم؛ لأنَّها سَتَتَكَوَّن من وَتَدٍ مجموع، وسَبَب ثقيل، أمَّا مع الحذف فتُصبح وتـــدًا مجموعًا فقط، وهذا ما يُساعد على سلامة البيت من الكسر.

وهذا العَرْضُ السابق يَنْطَبِقُ على الأبيات التالية ذات العلة المذكورة آنفًا، مع مُراعاة اختلاف الأوزان، مثل قول أبي خراش (الطويل التام):

فَلَهْفِي عَلَى عَمْـــرِو بْـــنِ مُـــرَّةَ لَهْفَـــةً   وَلَهْفِي عَلَى مَيْـــتٍ بِقَوْسَـــى المَعَاقِـــلِ[٢]

فكلمة (مَيْتٍ) أصلها (مَيِّتٍ)، حذف متحرك الساكنين للضرورة الشِّعْرِيَّة، وقول عمرو بن الداخل[٣] (الوافر التام):

فَظَلْـــتُ وَظَـــلَّ أَصْـــحَابِي لَـــدَيْهِمْ   غَـــرِيضُ اللَّحْـــمِ نِـــيءٌ أَوْ نَضِـــيجُ[٤]

فكلمة (نِيء) أصلُها من قولهم: (نَيَأَ)[٥]، ويقصد به: اللحم الذي لا ينضج بعدُ.

حذف التنوين: ومثال ذلك قول عبد مناف بن الربيع (الطويل التام):

فَـــــوَاللهِ لَـــوْ أَدْرَكْتُـــهُ لَمَنَعْتُـــهُ   وَإِنْ كَانَ لَـــمْ يَتْـــرُكْ مَقَـــالاً لِقَائِـــلِ[٦]

أمَّا أمثلة حذف التنوين في موضع القافية، فمنها قول صخر الغَيِّ (المتقارب التام):

مَعِـــي صَـــاحِبٌ دَاجِـــنٌ بِـــالعَزَاةِ   وَلَمْ يَكُ فِي القَـــوْمِ وَغْـــلاً ضَـــعِيفَا[٧]

وقول أبي خراش (الوافر التام):

---

(١) (الديوان، ق١/ص٦٨).

(٢) (الديوان، ق٢/ص١٢٥).

(٣) شاعر جاهلي، [معجم الشُّعَرَاء الجاهليين والمُخَضْرَمِين، الكريطي، (ص: ١٦٧)].

(٤) (الديوان، ق٣/ ص١٠٤).

(٥) يُنْظَر: لسان العرَب، مجلد١٤، (ص: ٣٤٥).

(٦) (الديوان، ق٢/ص٤٧).

(٧) (الديوان، ق٢/ص٧٦).

وَلَــوْلاَ نَحْــنُ أَرْهَقَــهُ صُــهَيْبٌ حُسَــامَ الحَــدِّ مَــذْرُوبًا خَشِــيبَا
بِــهِ نَــدَعُ الكَمِــيَّ عَلَــى يَدَيْــهِ يَخِــرُّ تَخَالُــهُ نَسْــرًا قَشِــيبَا
غَــدَاةَ دَعَــا بَنِــي شِــجْعٍ وَوَلَّــى يَــؤُمُّ الخَطْــمَ لاَ يَــدْعُو مُجِيبَــا[1]

وقول صخر الغَيِّ (الوافر التام):

لَعَلَّــكَ هَالِــكٌ إِمَّــا غُــلاَمٌ تَبَــوَّأَ مِــنْ شَمَنْصِــيرٍ مُقَامَــا[2]

٢.ضرورة الزيادة: أحرف الإطلاق: وتسمَّى ألف الإشباع أو الترنُّم؛ لأنها ناشئة عن إشباع حركة الرَّويِّ[3]، ومثال ذلك قول عبد مناف بن ربع (البسيط التام):

حَتَّــى إِذَا أَسْــلَكُوهُمْ فِــي قُتَائِــدَةٍ شَلاًّ كَمَــا تَطْــرُدُ الجَمَّالَــةُ الشُّــرُدَا[4]

وقول البريق (الوافر التام):

إِذَا مَــا الطِّفْلَــةُ الحَسْــنَاءُ أَلْقَــتْ مِــنَ الفَــزَعِ المــدَارِعَ وَالخِمَــارَا[5]

وفي المثالين نلاحظ إطلاق حركة حرف الرّوي المطلق بـالألف (الشُّـرُدَا) و (الخِمَـارَا)، فالألفين لا يدخلانِ في بنية الكلمات إنّما وُجِدت إشباعاً لحركة الرّوي.

---

(١) (الديوان، ق٢/ص١٣٦).
(٢) (الديوان، ق٢/ص٦٦).
(٣) مُوسيقا الشِّعر العربي بين الجديد والقديم، عزة جدوع، (ص: ٢٧٦).
(٤) (الديوان، ق٢/ص٤٢).
(٥) (الديوان، ق٣/ص٦٤).

الإيقاع الداخلي للمَقْطَع الشِّعْرِي

ليست الموسيقا الخارجيَّة المُتَمَثِّلة في الوزن والقافية هي كلّ شَيْء في مُوسيقا الشعر، فهناك الموسيقا الداخلية، وهي: "الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافُق الموسيقيِّ بين الكلمات ودلالاتها حينًا، أو بين الكلمات بعضها وبعض حينًا آخر، أو قُل: الانسجام الصوتي الذي يُحَقِّق الأسلوب الشِّعْري خلال النظم وجودة الرَّصف"(١)، فهي بذلك لا تقلُّ أهمية عن الموسيقا الخارجية.

ثمَّ إنَّ الموسيقا الداخلية تُعنى بـ"انتظام النَّصِّ الشِّعْري بجميع أجزائه في سياق كُلِّي، أو سياقات جزئية تَلتئِم في سياق كُلِّي جامعٍ، يجعل منها نظامًا محسوسًا، أو مدركًا ظاهرًا فيها، والانتظام يعني: كُل علاقات التَّكرار والمزاوَجة والمفارقة والتَّوازي، والتداخُل والتنسيق والتآلُف والتجانُس، مما يُعطي انطباعًا بِسَيْطَرة قانون خاصٍّ على بنية النَّصِّ العامة، مُكَوَّن من إحدى تلك العلاقات أو بعضها. وعادة ما يكون عنصرُ التَّكرار فيها هو الأكثر وضوحًا من غيره، خاصة وأن يتَّصل بتجربة الأذن المدرَّبة جيدًا على التقاطه، وليس يعني تلك العَناصِر الإيقاعيَّة في تَكْويناته الجُزئيَّة الصَّغيرة المبَعْثَرة في النَّصِّ شيئًا ذا بال، إذ هو لَم ينتظم في بنية إيقاعِيَّة أساسية وشاملة تجمع مِن مختلف أطرافه"(٢).

يَتَكَوَّنُ الإيقاعُ الدَّاخليُّ مِن جُمْلةٍ فُنُون بديعيَّةٍ، تُشكِّلُ ما يسمَّى بـ: الإيقاع البديعيِّ والمقصود به هو: الإيقاع الناشئ عن توافُر المُحسِّنات البديعيَّة، التي تُعنَى بالجانب اللفظي؛ كالتَّكرار والجِناس، والتقسيم والطِّباق، "وإذا كان الشِّعْرُ يُمَثِّل قمَّة البيان العربي في الإيقاع، لاستجابته للنوازع الفطرية المتناغمة مع حركة الكون وجمال الطبيعة بما فيها من التوازن والتناسب – فإنَّ العَرَب أضْفَوْا على نثرهم مِن عناصر الإيقاع ما قَرَّبَه إلى الشِّعر، ولِشِدَّة وَلَعِهِمْ بالإيقاع وإدراكهم لقيمته الجمالية والتعبيرية – لَم يَكْتَفوا باستِعماله في صياغة

---

(١) الشِّعر الجاهلي وقضاياه الموضوعيَّة والفنِّيَّة، إبراهيم عبد الرحمن، دار النهضة العربية – بيروت، عام١٩٨٠م، (ص: ٢٨٣).

(٢) مقال: (أُسلُوبيَّة جديدة لإيقاع الشعر المعاصر)، عمران الكبيسي، مجلة الأقلام، العدد١، عام ١٩٩٠م.

الشِّعر، بل زَيَّنوا به كثيرًا مِن أصناف كلامِهِم المنثور، وأكْثَروا فيه من التوازُن والتناسُب والازدواج والسَّجْع وغير ذلك منَ المُحَسِّنات التي يُمكن اعتبارُها من عناصر الإيقاع"[1].

أولا: التَّكْرار في المقطع الشِّعري:

إنّ التَّكْرار المتوازن مَظْهر جماليٌّ في الشعر، يُكسِبُه التماسُك البنائيَّ، فيبدو مترابطًا، متلاحمَ الأجزاء، وذلك عنْ طريق امتداد عنصر ما، مِن بداية النَّصِّ وحتى آخره، هذا العنصر قد يكون كلمةً، أو عبارة، أو جملة، أو فقرة، وهذا الامتدادُ يربط بين عناصر النَّصِّ مع مساعدة العناصر الأخرى في عمليّة التماسك[2]، كما أنَّ التَّكْرار يعينُ المُتَلَقِّي على الاحتفاظ بشيءٍ من النَّصِّ، إلى حين القطع الشِّعْري، كلُّ ذلك يوفِّره التَّكْرار إذا أحسن الشَّاعِر تسخيره لخدمة النَّصِّ (مبنًى ومعنى).

فقد حاز التَّكْرار على مكانةٍ عالية جعلتْهُ معروفًا عند العرب من أيام الجاهلية، وقد ورد في الشِّعر العربي بين الحين والآخر[3]؛ لكَوْنه أداةً فنيَّةً يُسَخِّرها الشَّاعِر لخدمة الإبداع، ويمكن أن يكونَ التَّكْرار للكلمة نفسها، أو لمرادف، أو لشبه مرادف، أو أيِّ كلمة عامة أو اسم[4]؛ لذا فقد عدّ البعضُ بنية التَّكْرار من أخطر البُنَى التي تعمَلُ على المستوى الصوتي، كَعَمَلِها على المستوى الدلالي[5].

---

(١) كسر الإيقاع ودلالاته في الفاصلة القرآنية، محمد الأمين الخضري، بحث منشور ضمن أعمال المؤتمر الدولي الثالث للعلوم الإسلامية والعربية وقضايا الإعجاز في القرآن والسنة بين التراث والمعاصرة بجامعة المنيا، مجلد٣، (ص: ١١٢٩) وما بعدها.

(٢) ينظر: علم اللغة النَّصِّي بين النظرية والتطبيق، صبحي إبراهيم الفقي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة) ، عام ٢٠٠٠م، ج٢، (ص: ٢٢).

(٣) قضايا الشِّعر المُعاصر، نازك الملائكة، (ص: ٢٦٣).

(٤) يُنْظَر: لسانيات النص، مَدْخَل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، عام ١٩٩١م، ط١، (ص: ١٧٩ – ٢٣٧).

(٥) يُنْظَر: قصيدة النثر، سوزان برنار، ترجمة: زهير مجيد مغامس، مراجعة: علي جواد، آفاق الترجمة، عدد٢١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، عام ١٩٩٦، (ص: ٤١).

فالتَّكرارُ كأيِّ تقانةٍ بديعية يقدِّم الكثير للنص، أمَّا إذا أسرف الشَّاعِرُ في استعمالها، فإنَّها تُخرِجِ النَّصَّ إلى دائرة القبح والرفض، فهو بلا شك "أسلوبٌ حذر، لا يَسْلَم من عثرته إلا صادق الموهبة"(١)، لذلك كان لا بدَّ من التنبُّه لفاعليَّة التَّكْرار، فإنَّ هناك "بعضَ المحاذير التي يجب مراعاتها في تحليل التَّكْرار في العبارات والنصوص، وهي أنَّ اللفظ قد يَتَكَرَّر، لكنه يدلُّ في سياقه الجديد على معنًى غير الذي كان يدُلُّ عليه قبل السياق السابق"(٢)، وهذا ما يدعو إلى وُقُوع اللبس الذي يَصْرِف المُتَلَقِّي عن روعة القصيدة إلى فكِّ الرموز التي تشابَكَتْ خُيُوطُها في ذهنه، وقد ذكرت نازك الملائكة أنَّ التَّكْرار يرتكز على قاعدتَيْن، وَجَدَتْها قواعدَ حقيقية للاستفادة من هذا الفن البديعي، وهما:

القاعدة الأولى: أن التَّكْرار "في حقيقتِهِ إلحاحٌ مِن جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشَّاعِرِ أكثر من عنايته بسواها، ويُسلِّط الضوء على نقطة حسَّاسة في العبارة، ويكشف اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيِّمة تُفيد الناقد الأدبي".

القاعدة الثانية: أنَّ التَّكْرار "يخضع للقوانين الخفيَّة التي تتحكم في العبارة، وأحدها قانون التوازُن"(٣)، فالتكرار القائم على هاتَيْن القاعتين يكون تكرارًا مستحسنًا؛ لأنَّه يراعي أحوال المُتَلَقِّي والمبدع والإبداع نفسه، فيزيد النَّصَّ جمالاً وبهاءً

وقد رصدتُ صورًا من التَّكْرار الذي أحسن الشَّاعِر استثماره شعريًّا، فالتَّكْرار النّاجح هو الذي يَتَوَقَّف نجاحُه على الوعي الشِّعْرِي من جهة المُبْدِع، فيتحكَّم في استخدامه، ويستأثر بنصيبٍ وافرٍ من التشكيل، فيُمكن أن يحيي الكلمة أو يُميتها؛ لأنَّ تأثير التَّكْرار يُمَثِّل في حقيقته نقطة توقُّف تُهَدِّد طغيان الإيقاع، إذ تنتفخ الكلمة، وتسترعي الانتباه؛ مما يبعث على الخشية من سيطرة التَّكْرار الآلي الذي يعطِّل الوعي؛ إذ يُعطي الكلمةَ وزنًا في

---

(١) إطلالة على المعاني في ألوان الطيف، بحث عبد الله عليوة المختار، (كتاب نادي القصيم الدوري)، السنة ٣، العدد:٥، رمضان ١٤١٧هـ، (ص: ٢٨٧).

(٢) الترابُط النَّصِّي في ضوء التحليل اللساني، خليل بن ياسر البطاشي، دار جرير للنشر والتوزيع، عام ١٤٣٠هـ، ط١، (ص: ٢٠١).

(٣) قضايا الشِّعر المُعاصِر، نازك الملائكة، (ص: ٢٧٦).

البداية، ويجعل الوعي يتوقَّف عندها، ثمّ ما يلبث أن يفقدها وزنَها، كأنها لم تكن، لتعـــود هيمنة الإيقاع وجمود الحركة في الفضاء الموسيقيِّ للقصيدة(١).

وإنَّ التَّكْرار الختامي – كما سمَّاه د. محمد صابر عبيد – يُؤدِّي دَورًا من حيث المدى التأثيريُّ الذي يتركُه في صميم تشكيل البنية الشِّعْريَّة للقصيدة، غير أنه ينحو منحًى نتجيًّا في تكثيف دلالي وإيقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة(٢)، كما أنَّه يكوِّن "توافُقًا صوتيًّا، وهذا التوافق الصوتي من شأنه أن يُحدث موسيقا داخلية، بالإضافة إلى موسيقا البيت، وإنَّ نغمة هذه الكلمات المتكررة تُبرز إيقاع النَّفس المنفَعِلة؛ فالشعورُ الطاغي أو المُسَيْطِر لم يدفعه إلى اختيار الكلمة فقط، بل إلى تَكْرارها، وإن لَمْ يُكَرِّرها، لما استطاعَ نَقْل التجربة العميقة، وإثارة الإحساس لدى المتلقِّي، كما أنَّ عملَيَّة التَّكْرار في الشعر قادِرة على تبيان قضية أساسية مِن قضايا الأسلوب الأدبي، وهي أنَّ الأسلوب في حدِّ ذاته قائم على عملية الانتقاء والاختيار، ولذلك يُصادف المرءُ في كتابات بعضِ النُّقَّاد عبارة تَتَرَدَّد كأن يقول الناقد أو المحلِّل: لو أن الشَّاعِر قال هكذا بدلاً من هذا؛ لتَغَيَّر المعنى عن جوهره، فإنَّ الأمر يتعلَّق تعلُّقًا مباشرًا بالكلمات واختيارها، وإنَّ اختيار الشَّاعِر لتَكرار كلمة ما، داخل في صميم موقفه"(٣).

والتكرار: كشَكْلٍ مِن أشكال ختام القصيدة العَرَبيَّة وصورته هو إعادة البَدْء كخاتمـــة للنَّصِّ، فقد "أفاد من التَّكْرار في وضع خاتمات عددٍ من قصائدهم وبشكل خاصٍّ في القصائد التي يقوم بناؤها على التَّكْرار، فهم غالبًا ما يجعلون بداية القصيدة خاتمة لها، فهذا الضـــرب من الخاتمة يقْتَضِي أن يكونَ النمُوُّ في القصيدة؛ سواء أكان حدثًا، واقعيًّا، أم نفسيًّا ذا اتجـــاه

---

(١) ينظر: الوعي والفن، غيروغي غاتشف، ترجمة: نوفل نيوف، مراجعة: سعد مصلوح، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، صدرت في يناير ١٩٧٨م، بإشراف/ أحمد مشاري العدواني، (ص: ٨٧)، نقلاً عن القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١م، (ص: ١٨٥).

(٢) يُنْظَر: القصيدة العربيَّة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، (ص: ١٨٩).

(٣) قراءات أُسْلُوبية في الشِّعْر الجاهلي، موسى ربابعة، (ص: ٢٦).

مستمرٍّ، وإلا جاءتِ الخاتمةُ مُفتعلة"[١].

ونخلص مِن ذلك إلى أنَّ التَّكْرار المطبوع الواعي هو التَّكْرار الذي ينهض بإيقاع النَّصِّ إلى أسمى درجاته، أما الإيقاع غير الواعي فإنه يُنقص من قيمة النَّصِّ الإيقاعية والمعنوية، وذلك بسيطرة الحشْوِ عليه، و"الفائدة الموسيقيَّة المتَشَكِّلة بسبب التكرار، تضع المرء في جوٍّ مماثل للجو الذي عاشَه الشَّاعِر يُريد التمسُّك بشيء لا أمل له به إطلاقًا، ولذلك فهو يُحاول أن يعوِّضَ عن هذا الفقد بالإلحاح المتَمَثِّل بالتكرار، فالشاعرُ يجد أسلوب التَّكْرار وسيلة أساسية وجوهرية للتأثير، وهذا التأثير الذي يسعى الشَّاعِر لتحقيقه في المُتَلَقِّي هو الأداة التي مِن خلالها يتَمَكَّن أن يَتَبَلْور موقفُه وحالتها التي يعيشها"[٢].

يمكن أن نقسم أشكال التَّكْرار في المقاطع الشِّعْرِيَّة إلى قسمَيْن:

أ. التكرار الرأسي:

والمقصود به التَّكْرار الخارجي الذي يشترك في المقطع الشِّعْرِي مع غيره من أبيات القصيدة، فيكون التَّكْرار رأسيًّا في بناء القصيدة، ولا شك أنَّ لهذا التَّكْرار الرأسي فوائدَ جمّةً، فالشاعر يربط به الأبيات والأحداث، ويُسَلْسِل به أفكاره ورؤاه، كما يصبغ النَّصَّ بصبغة توكيديَّة للفتِ الانتباه، ويحرِّض على التوقُّع والتنبُّؤ من جهة المتلقِّي.

أمَّا إيقاع التَّكْرار فهو استجابة نغميَّة لحاجة شعورية، أراد الشَّاعِر بثَّها في ثنايا النّص، فهذه الفونيمات المُكَرَّرة، غالبًا ما تتكرر لا شعوريًّا عند الشَّاعِر الهذلي، فهو لا يتكلَّف التَّكْرار، بل يُورده عفو الخاطر؛ لذا جاءت تكراراهم الرأسية والأفقية مُتَمَكِّنة لا ترفُضُها الذائقة السليمة، ومن أمثلته قول أبي ذؤيب (الكامل التام):

وَكِلاَهُمَا قَدْ عَاشَ عِيشَةَ مَاجِدٍ   وَجَنَى العَلاءَ لَوَ انَّ شَيْئًا يَنْفَعُ[٣]

(١) الشِّعر الحُر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨م، يوسف الصانع، دارسة نقدية، من منشورات اتحاد الكتَّاب العرب دمشق ٢٠٠٦م.

(٢) السابق، (ص: ٣١).

(٣) (الديوان، ق١/ ص٢١).

فقوله: (كلاهما) وَرَدَ مرَّتَيْن قبل المقطع الشِّعْري، وذلك في قوله: (وَكِلاَهُمَا فِي كَفِّهِ يَزَنِيَّةٌ) و(كِلاَهُمَا مُتَوَشِّحٌ ذَا رَوْنَقٍ)، وهذا التَّكْرارُ يَعُودُ للرغبة في التوكيد والجزم على أمر، لذلك ورد التَّكْرار الرأسي لتوكيد مَعانٍ تتصل بالفُروسيَّة والإقدام.

وكذلك في قول أبي ذؤيب (الوافر التام):

سَبَقْتَ إِذَا مَا الشَّمْسُ كَانَتْ كَأَنَّهَا صَلاَءَةُ طِيبٍ لِيطُهَا وَاصْفِرَارُهَا
إِذَا مَا سِرَاعُ القَوْمِ كَانُوا كَأَنَّهُمْ قَوَافِلُ خَيْلٍ جَرْيُهَا وَاقْوِرَارُهَا
إِذَا مَا الخَلاجِيمُ العَلاجِيمُ نَكَّلُوا وَطَالَ عَلَيْهِمْ حَمْيُهَا وَسُعَارُهَا[1]

ففي المقطع الشِّعْري السابق تكرَّرَت الأداة (إِذَا) وبعدها (مَا) النافية، وفي هذه نَوْعٌ من التَّكْرار تتآزَرُ الأداة مع التركيب اللغَوي لتُكَوِّن أسلوبًا شرطيًّا، يلحُّ الشَّاعِر عليه بالتكرار، وذلك لتيقنه من حدوث الشَّرط[2]، كما ورَد التَّكْرار الرأسي في قصيدة له أيضًا (الطويل التام):

أَعَاذِلُ لاَ إِهْلاكُ مَالِيَ ضَرَّنِي وَلاَ وَارِثِي إِنْ ثُمِّرَ المَالُ حَامِدِي[3]

فالنِّداءُ في قوله: (أَعَاذِلُ)، ورد في القصيدة مرَّتَيْن قبل المقطع الشِّعْرِي؛ إحداهما: في المطلع (أَعَاذِلُ إِنَّ الرُّزْءَ مِثْلُ ابْنِ مَالِكٍ)، والأخرى في ثنايا القصيدة في قوله: (أَعَاذِلُ أَبْقِي لِلْمَلاَمَةِ حَظَّهَا)، وتَكرارُ البداية هنا "يجسِّد صورةً مِنَ صُوَر الترابُط القائم بين الأبيات، إذ إنه يُظْهِرُها على أنها بناءٌ مُتراكِب مُتَواشج، كما أنَّ هذه الأبيات تُظهَر من خلال تَكْرار الروح الغنائيَّة، الذي تتجلَّى معه رؤية الشاعر، فهو يُعيد في كل مرة جملة النداء المشكلة للنقطة المركزية التي يعود الشَّاعِر إليها، وينطلق منها معبِّرًا عن موقف جديد مغاير للموقف السابق

(١) (ليطها: لونها حين تصفر، اقْوِرَارُهَا: ضمورها، الخَلاجِيم العَلاجِيم: الطوال، نَكَّلوا: جبنوا، سعارها: حرّها والتهابها). (الديوان، ق١ / ص٣٢).

(٢) بنائيَّة اللغة الشِّعريَّة عند الهُذَلِيِّين، محمد خليل الخلايلة، عالم الكتب الحديث، الأردن، أربد ١٤٢٥هـ، ط١. (ص: ٤٤).

(٣) (الديوان، ق١/ ص١٢٣).

واللاحق"[١].

وكذلك في قصيدة لصخر الغَيِّ (البسيط التام):

أَبَــا المُـــثَلَّمِ إِنِّـــي ذُو مُبَادَهَــــةٍ ... مَاضٍ عَلَى الهَوْلِ مِقْـدَامُ الـوَغَى بَطَـلُ[٢]

هذه القصيدة قائمةٌ على تكرار النداء، فكلُّ أبياها مشتملة على النداء، منــذ المطلــع - في شطره الثاني - وحتّى المقطع، وبعد هذا النداء إما أمرٌ، أو نهيٌ، أو إخبارٌ مُؤَكــدٌ، وغــير مؤكَّد، والتَّكْرار هنا ترديدٌ لاسم المخاطب؛ لاسترعاء انتباهه، وحثِّه على استيعاب المراد.

أمَّا نماذج التَّكْرار الرأسي المعيبة في المقاطع الشِّعريَّة، فتَتَمَثَّل في تَكْرار الشَّاعِر كلمة في أواخر صدور أبيات المقطع تكرارًا مرفوضًا، وذلك مثل قول سَاعِدَة بن جُؤَيَّة (الوافر التام):

وَلَــوْ أَنَّ الَّــذِي يُتْقَــى عَلَيْــهِ ... بِضَـــحْيَانٍ أَشَــمَّ بِــهِ الوُعُــولُ
عَــذَاةٍ ظَهْـــرُهُ نَجْــدٌ عَلَيْــهِ ... ضَــبَابٌ تَنْتَحِيــهِ الــرِّيحُ مِيــلُ
إِذَا سَــبَلُ الغَمَــامِ دَنَــا عَلَيْــهِ ... يَــزِلُّ بِرَيْــدِهِ مَــاءٌ زَلُــولُ
كَــأَنَّ شُــؤُونَهُ لَبَّــاتُ بُــدْنٍ ... خِــلافَ الوَبْــلِ أَوْ سُــبَدٌ غَســيلُ
لَآبَتْــه الحَـــوَادِثُ أَوْ لَأَمْسَــى ... بِــهِ فَتْـــقٌ رَوَادِفُــهُ تَــزُولُ[٣]

فتَكْرار الشَّاعِر للجار والمجرور (عَلَيْهِ) في الثلاث الأبيات الأولى من المقطع - لَم يَكُن موفقًا، إلا أنَّ طبع الشَّاعِر غلبَ على صنعته؛ فكَرَّرَها بتلك الصورة، ومنها أيضًا قول عمــرو ذو الكلب[٤] (الكامل التام):

فَلَسْــتُ لِحَاصِــنٍ إِنْ لَــمْ تَرَوْنِــي ... بِــبَطْنِ صَــرِيحَةٍ ذَاتِ النِّجَــالِ

---

(١) قراءات أُسلُوبيَّة في الشِّعر الجاهلي، موسى ربابعة، (ص: ٤٢).

(٢) (الديوان، ق٢/ص٢٢٩).

(٣) (الديوان، ق١/ص٢١٩).

(٤) عمرو ذو الكلب بن العجلان بن عامر بن برد بن منبِّه، وهو أحد بني كاهل، وكان جارًا لبني هذيل، قال: منهم منهم من يقول: عمرو ذو الكلب، ومنهم من يقول: عمرو الكلب؛ سُمِّيَ بذلك لأنه كان معه كلب لا يفارقه، وقال ابن حبيب: إنما سُمِّي بذلك لأنه خرج في سرية من قومه، وفيهم رجل يُدعى عمرًا، وكان مع عمرو هذا كلب، فسمِّي ذا الكلب؛ (الديوان، ق٣/ص١١٣).

وَأُمِّــــي قَيْنَـــةٌ إِنْ لَـــمْ تَرَوْنِـــي بِعَـــوْرَشَ تَحْـــتَ عَرْعَرِهَـــا الطِّـــوَالِ[١]

فلا يخفى أن تكرار (إِنْ لَمْ تَرَوْنِي) أنقصتْ من قيمة البيت المعنوية والإيقاعية؛ لأنَّ الشَّـــاعِر كَرَّرَها لِيَمْلأ فراغًا في الوزن بتفعيلةٍ مُكَوَّنةٍ من سَبَبَيْنِ خفيفَيْن، ثمَّ وتدٍ وبعدَهُ سَبَب، وذلك بلا حاجة تقيم صلبَ المعنى.

ب. التَّكْرار الأفقي:

يُقصَد به التَّكْرار المنطوي على البيت المفرد، و يخصّنا هُنَا التِّكرارُ الأفُقِي في المقطـــع الشِّعْري بخاصة، وبيانه أنَّ الشَّاعِر يلجأ إلى تَكْرار بعض الكلمـــات في المقطـــع الشـــعري لأغراض مختلفة بحسب المقام، فيلجأ الشَّاعِر إلى تكرار كلمةٍ بِعَيْنها أو وحدة صوتية، ومِـــن شواهد تَكْرار بعض الكلمات قولُ أبي ذؤيب (الوافر التام):

وَلاَ تُخْنُـــوا عَلَـــيَّ وَلاَ تَشِـــطُّوا بِقَـــوْلِ الفَخْـــرِ إِنَّ الفَخْـــرَ حُـــوبُ[٢]

فالشاعرُ هنا أورد كلمة (الفَخْر) مرَّتَيْن؛ الأولى: مجرورة بالإضافة، والثانية: اسم (إن)، وهو هنا يستأنف الكلام بعد أن أتمَّهُ ليفيد المُتَلَقِّي بفائدةٍ أخرى غير الطلب، وهي الإخبار بـــأنَّ (الفَخْرَ حُوبٌ)، وكذلك قول المتنخِّل (البسيط التام):

هَـــلْ أَجْزِيَنَّكُمَـــا يَوْمًـــا بِقَرْضِـــكُمَا وَالقَرْضُ بِالقَرْضِ مَجْـــزِيٌّ وَمَجْلُـــوزُ[٣]

فقد كرر كلمة (القرض)؛ ليقرر حقيقة دوران الزّمن، و اختلاف أدواره على النّاس، ففعل الإنسان بمثابة القرض الذي يُعادُ إليهِ في يومٍ ما. وقول حذيفة بن أنس (الطويل التام):

بَنُو الحَـــرْبِ أُرْضِـــعْنَا بِهَـــا مُقْمَطِـــرَّةً فَمَنْ يُلْـــقَ مِنَّـــا يُلْـــقَ سِـــيدٌ مُـــدَرَّبُ
فُرَافِـــرَةٌ أَظْفَـــارُهُ مِثْـــلُ نَابِـــهِ وَإِنْ يُشْوِ نَابُ اللَّيْثِ لاَ يُشْوِ مِخْلَـــبُ[٤]

وفي تكرار الفعل (يُشْو) الذي إذا حصل في النّاب فلا يُمكنُ أن يحدثَ مع مخلب هذا المقاتل

---

(١) (الديوان، ق٣/ص١١٩).

(٢) (الديوان، ق١/ص٩٨).

(٣) (الديوان، ق٢/ص١٧).

(٤) (الديوان، ق٣/ص٢٥).

الفذ، و فيه تقريع و تخويف للسّامع.

أمَّا تَكْرار بعض الوحدات الصوتية فمعناه إلحاح حرفٍ معينٍ على موسيقا البيت؛ ليكــون الأبرز فيه والأكثر حظًّا في موسيقاه، ومِن شَواهِدِه قول أبي ذؤيب (الوافر التام):

وَبِكْـــرٌ كُلَّمَـــا مُسَّـــتْ أَصَـــاتَتْ   تَـــرَنُّمَ نَغْـــمِ ذِي الشِّـــرْعِ العَتِيـــقِ
لَهَـــا مِـــنْ غَيْرِهَـــا مَعَهَـــا قَـــرِينٌ   يَـــرُدُّ مِـــرَاحَ عَاصِـــيَةٍ صَـــفُوقِ[1]

ففي البيت الثاني تكرَّر الضميرُ المتَّصل (هاء الغيبة)، و تِكْرَارُه أحدثَ إيقاعاً ممتدًّا للمقطـعِ، فالهاء التي تكررت للدلالة السهم البكر، هي حرفٌ جوفيٌّ يخرجُ من أقصى المخارج-الحلق- وفي تكراره بيانٌ للمسافة القصيرة بينها و بين القرين و هو القوس، فما بين الهاء و القاف- أقصى اللسان- هي تلك المسافة التي تفصل القوسَ عن السَّهم.

وفي تَكْرار حرف الصاد في قول أمية بن أبي عائذ (الرجز التام):

قَدْ كُنْـــتُ خَرَّاجًـــا وَلُوجًـــا صَـــيْرَفًا   لَمْ تَلْتَحِصْنِي حَيْصَ بَـــيْصَ لَحَـــاصِ[2]

دلالة جديدة فإنّ مخرجها المتقدّم الذي يقابل مخرج الحاء البعيد، بيّن نسبة اختلاط الأمــور المتباعِدة و تراكبها.

---

(١) (الديوان، ق١/ص٩٠).

(٢) (الديوان، ق٢/ص١٩٢).

ثانيًا: الجناس في المقطع الشِّعري:

الجناسُ بين اللفظَيْن كما عرَّفه القزويني هو: "تشابههما في اللفظ[(1)]، والتام منـــه: أن يتَّفقا في أنواع الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها، فإن كان مِنْ نوعٍ واحدٍ كالاسمين، سُمِّي مماثلاً، وإن كانا من نوعين كاسم وفعل سُمِّي مستوفًى"[(2)].

وقد عرّفه د. إبراهيم أنيس بأنه: "مهارة في مسج الكلمات، وبراعة في ترتيبها وتنســيقها، ومهما اختلفتْ يجمعها شَيْء واحد، وهو: العناية بحسن الجرس، ووقع الألفاظ في الـــنفس، فالجناس اللفظي وثيق الصلة بموسيقا الألفاظ"[(3)]، ومعنى ذلك: أنَّ الجناس فنُّ استعمال كلمة واحدة مرتين بمعنيَيْن مختلفَيْن، فهو فنٌّ لفظيٌّ موسيقيٌّ بالدرجة الأولى، يُبرز حرفية الشَّاعِرِ في استخدام كلمة واحدة في موضعينِ لأداء معنيَيْن مختلفَيْن، فنجد بعض الشُّعَرَاء تهافَتُوا علـــى مختلف صور الجناس لبيان أصالة شاعريتهم، وقُدرتهم وسَعَة تعابيرهم، وهذه المهارة الشِّعريَّة -كغيرها - تحتاجُ إلى ضبطٍ واتزان؛ كي لا تُدخل النَّصَّ مسارب الغموض، فـــلا يكـــون الجناسُ مقبولاً، إلا إذا صدر عن طبعٍ سليم سلامة تَتَحَقَّق بأمرَيْن: "أن ينبذَ به القائل من غير تمهُّل ولا تفكير، كما ينبذ بكلام التخاطب، وأن يكون الكلام في حاجة إليـــه؛ بحيـــث إذا

(1) لقد علَّق الشارح د/ محمد عبد المنعم خفاجي تعليقًا هامًّا على هذا التعريف، نَصُّه: "أي في التلفُّظ - أي في النطق بهما - بأن يكونَ المسموعُ منهما متَّحِد الجنسية، كلاًّ وجُلًّا لا بعضًا كـــ: لام الكلمة أو عينها أوفائها، ثمَّ إن التشابه المذكور لا بُدَّ فيه من اختلاف في المعنى، فخرج ما إذا تشابها من جهة المعنى فقط، نحو: أسد، وسبع، فليس بينهما جناس، وكذلك إذا تشابه اللفظ والمعنى كالتأكيد اللفظي، نحو: قام زيد فلا جناس بينهما، وكذلك يخرج ما إذا تشابها في عدد الحروف، نحو: ضرب وعلم، أو في مجرد الوزن، (ويلزمه التشابه في العدد)، نحو: ضرب وقتل، (ص: ٩٠)، الحاشية.

(2) الإيضاح في علوم البلاغة، للخطيب القزويني، (ص:٢/ ٩٠ - ٩ ٢).

(3) موسيقا الشعر، إبراهيم أنيس، (ص: ٣٩).

حذف منه لم يكن له من الرونق والبهاء ما كان له من قبل"[١]، معنى ذلــك: أنَّ للجنــاس وظائفَ في النَّصِّ مخوَّل بأدائها، فالجناسُ "بالإضافة إلى كونه يعني جرسًا موسيقيًّا في البيت، ويلفت نظر المُتَلقِّي إلى ذلك اللفظ المتجانس؛ لكونه هامًّا - فإنه يعطي وظــائف أخــرى كالترادُف الحقيقي والازْدِواجي والتكامُل والتضاد"[٢]. و من وظائفِه: "التعبير عن التقارُب: التقارُب: إنَّ التقارُب بين مدلول المتجانسين يعتمد على تناسبهما؛ إمَّا إلى الترادُف الحقيقي، أو الترادف الازدواجي المبْنِيِّ على ترادُفهما في الأصل"، وهذا ما يشير إلى النوع التام مــن الجناس، فالجناسُ التامُّ يبدو لأول وهلةٍ أنه ترادُف لفظي، وبعد ذلــك يُــدرك المتَلَقِّــي أن اختلاف المعاني كانتْ خلف هذا الترادُف الشَّكْلِي. و قد يؤدي وظيفة التكامُل و أساسُــه التناسب بين المتجانسَيْن، وتصنيفه إلى ثلاثة مستويات:

أ-بين المادي والمعنوي: يُقصد به الجمع بين علم وصفة ، أو علم واسم فعل متجانسين.

ب-التكامل بين القوة والفعل:يقصد به الجناس الاشتقاقي،وهو الجمعُ بين كلمة ومشــتقٍّ منها.

ت- التكامُل بين العناصر المكوِّنة لنظام معيَّن: يُقصد به الجمع بين متعلِّقات أمرٍ واحــد بينهما جناس.

ث- التقابُل والتضاد:والتضاد أساسُه التنافُر بين المتجانسَــيْن،كما هــو بــين (البرد والبحر)"[٣].

و قد استخدم الشَّاعِر الهُذَلِيُّ أشكالاً من الجناس في المقاطع الشِّعْرِيَّة أكثرها الجناس الناقص، وكذلك الجناس الاشتِقاقي، ومِن أمثلة الجناس الناقص قول أبي ذؤيب (الوافر التام):

إِذَا مَــا الخَلاجِــيمُ العَلاجِــيمُ نَكَّلُــوا   وَطَــالَ عَلَــيْهِمْ حَمْيُهَــا وَسُــعَارُهَا[٤]

و الجناس هنا بين (الخلاجيم) و (العلاجيم). وقوله (الكامل التام):

---

(١) يُنْظَر: فن الجناس، علي الجندي، ملتزم الطبع والنشر دار الفكر العربي، (ص: ٤٨).

(٢) البنَى الأُسْلوبيَّة في النَّصِّ الشِّعري، راشد الحسيني، (ص: ٨٢).

(٣) يُنْظَر: السابق، (ص: ٨٤).

(٤) (الديوان، ق١/ص٣٢).

وَأَرَى العَـــــدُوَّ يُحِـــــبُّكُمْ فَأُحِبُّـــــهُ   إِنْ كَانَ يُنْسَـــبُ مِنْـــكَ أَوْ يَتَنَسَّـــبُ[١]

و في بيتِ إبي ذؤيب بين (ينسب) و (يُتَنسَب)، وقول أبي خراش (الطويل التام):

فَأَصْـــبَحَ إِخْـــوَانُ الصَّـــفَاءِ كَأَنَّمَـــا   أَهَالَ عَلَيْهِمْ جَانِـــبَ التُّـــرْبِ هَائِـــلُ[٢]

و الجناس واقعٌ بين كلمتيْ (أهالَ) و (هائل). وقول أبي المَثَلَّم (الطويل التام):

وَجَـــدْتُهُمْ أَهْـــلَ القِنَـــى فَـــاقْتَنَيْتُهُمْ   وأَعْفَفْـــتُ فِـــيهِمْ مُسْـــتَرَادِي وَمَطْعَمِـــي

مَصَالِيتُ فِـــي يَـــوْمِ الهِيَـــاجِ مَطَـــاعِمٌ   مَضَارِيبُ فِـــي يَـــوْمِ القَتَـــامِ المُـــرَزِّمِ[٣]

وفي البيت السابق جانس الشاعر بين (مصاليت) و (مضاريب). وقول المتنخـــل (البســـيط التام):

رُمْحٌ لَنَا كَـــانَ لَـــمْ يُفْلَـــلْ نَنُـــوءُ بِـــهِ   تُـــوفَى بِـــهِ الحَـــرْبُ وَالعَـــزَّاءُ وَالجُلَـــلُ

رَبَّـــاءُ شَـــمَّاءُ لاَ يَـــأْوِي لِقُلَّتِهَـــا   إِلاَّ السَّـــحَابُ وَإِلاَّ الأَوْبُ وَالسَّـــبَلُ[٤]

و الجناس في الشاهد السابق بين كلمتيْ (ربَّاء) و (شمَّاء).

---

(١) (الديوان، ق١/ص٦٤).

(٢) (الديوان، ق٢/ص١٥٠).

(٣) (الديوان، ق٢/ص٢٢٨).

(٤) (الديوان، ق٢/ص٣٧).

ثالثًا:الطِّباق والمقابَلة في المقطع الشعري:

وهو الجمعُ بين الشيءِ وضِدِّه في كلام، أو في بيتِ شعرٍ، كالجمع بين الليل والنــهار، وبين البياض والسواد، وبين الحُسْن والقُبْح، وكذلك بين حرفَيْن متضادَّيْن؛ كــالجمع بــين (اللام وعلى) في قوله تعالى: ﴿لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ﴾[1]، ففي (اللام) معــنى المَنْفَعَة، وفي (على) معنى المضَرَّة[2]، أمَّا المقابَلة فهي: "أن يؤتى بمعنيَيْن متوافقَيْن، أو معــانٍ متوافقة، ثمّ يقابلهما أو يقابلها على الترتيب، والمراد بالتوافُق خلافُ التقابُل"[3].

والطِّباق والمقابلة يُسهمان إلى حدٍّ كبيرٍ في تكثيف الدَّلالة في البناء الشِّــعْرِي؛ لكَوْنــه مرتبطًا بلغته ارتباطًا وثيقًا، فهي تفتحُ أُفُقًا واسعًا للإيحاء، وإثارة الانفعال، وتمثيــل التبــايُن السَّطحي والعميق في الصورة والحدث، مِن خلال الجمع الفُجائي المباشِر بــين الوحــدَتَيْن المتقابلتَيْن[4].

والطِّباق عند البلاغِيِّين يتَّخذ شكلَيْن؛ الأول منهما: التجاور، ويعني تتابعَ لفظَــي الطبــاق بفاصل حرفي فقط؛ كالواو أو الباء و مَجْرورها، ولكلِّ حرفٍ من هذه الحروف أثرُه علــى المستوى الدلالي للطباق[5]، ومِن أنواع الطِّباق المشهورة - أيضًا -: (طبــاق الاسمَــيْن)، و(طباق الفعلَيْن)، و(طباق الاسم والفعل)، و(طباق الحرفَيْن).

أمَّا الطِّباق المعنوي ويُسَمَّى: الطباق الخفي، وهو (الجمع بين أمرٍ وما يتعلَّق به)، وأخيرًا طباق التدبيج، الذي يقع بين الألوان[6].

الشكل الثاني: التباعُد: ويعني وجود فاصلٍ لفظي تركيبي بين لفظي الطباق، يعْمَلُ على

---

(١) سورة البقرة، (آية: ٢٨٦).

(٢) علم البديع دراسة تاريخيَّة لأصول البلاغة ومسائل البديع، بسيوني فيود، دار المعالم الثقافية الأحساء، ط٢، (ص: (ص: ١٣٥).

(٣) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، مجلد٢، قسم٦، (ص: ١٦).

(٤) ينظر: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، محمد العبد، (ص: ٦٩).

(٥) ينظر: دراسة أُسلُوبيَّة في شعر الأخطل، عتيق عُمر عبد الهادي قاسم، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية - - فلسطين، ٢٠٠١م، (ص: ١٣٥).

(٦) يُنْظَر: السابق (ص: ١٣٨-١٤٧).

إثراء البُؤرَة الدلالية للفظي الطباق[1].

وقد اشتمل المقطعُ الشِّعْرِي على أشكال متَعَدِّدة من الطباق؛ منها: (طباق الاسمين) في قول أمية بن أبي عائذ (الرجز التام):

قَدْ كُنْـــتُ خرَّاجًــا وَلُوجًــا صَـيْرَفًا   لَمْ تَلْتَحِصْنِي حَيْصَ بَـيْصَ لَحَــاصِ[2]

و الطباقُ هنا بين (خرّاج) و (ولوج)، وقول (الطويل التام):

فَقَـــالُوا: بَشِـــيرٌ أَوْ نَـــذيرٌ فَسَـــلَّمُوا   وَأَلْكَـــدَ آيَـــاتِ المَنَـــى بِالحَمَائِـــلِ[3]

و الطباق في هذا البيت بين كلمتي (بشير) و (نذير)، وقول أبي خراش (الطويل التام):

كَـــــأَنَّهُمُ يَشَّـــــبَّثُونَ بِطَـــــائِرٍ   خَفِيفِ المُشَاشِ عَظْمُهُ غَيْــرُ ذِي نَحْــضِ

يُبَـــادِرُ قُـــرْبَ اللَّيْـــلِ فَهْـــوَ مُهَابِــذٌ   يَحُثُّ الجَنَــاحَ بِالتَّبَسُّــطِ وَالقَــبْضِ[4]

و الطباق فيهِ بين كلمة (التَّبسُّطِ) و (القبض)، وقول عمرو بن الداخل (الوافر التام):

فَظَلْـــتُ وَظَـــلَّ أَصْـــحَابِي لَـــدَيْهِمْ   غَـــرِيضُ اللَّحْـــمِ نِـــيءٌ أَوْ نَضِـــيجُ[5]

و الطباق في البيت يظهر في كلمة (نِيء) التي تعني اللحم الغير ، و كلمة(نضيج) وهو اللحم الناضج، وقول معقل بن خويلد (المتقارب التام):

فَـــإِنِّي كَمَـــا قَـــالَ مُمْلِـــي الكِتَـــا   بِ فِـــي الـــرَّقِّ إِذْ خَطَّـــهُ الكَاتِـــبُ

يَـــرَى الشَّـــاهِدُ الحَاضِـــرُ المُطْمَـــئِنْ   مِـــنَ الأَمْـــرِ مَـــا لاَ يَـــرَى الغَائِـــبُ[6]

فإنّ بين (الشاهد) و (الغائب) طباق لاختلافهما.

وكذلك طباق الفِعْلَيْن، ومثاله قول أسامة بن الحارث (المتقارب التام):

عَصَـــاكَ الأَقَـــارِبُ فِـــي أَمْـــرِهِمْ   فَزَايِـــلْ بِـــأَمْرِكَ أَوْ خَـــالِطِ

---

(١) السابق، (ص: ١٣٥).

(٢) (الديوان، ق٢/ص١٩٢).

(٣) (الديوان، ق٢/ص٢٢٠).

(٤) (الديوان، ق٢ / ص ١٥٩).

(٥) (الديوان، ق٣/ص١٠٤).

(٦) (الديوان، ق٣/ص٧٠).

وَلاَ تَسْـــقُطَنَّ سُـــقُوطَ النَّـــوا ةِ مِـــنْ كَـــفِّ مُرْتَضِـــخٍ لاقِـــطِ[1]

والطباق بين الفِعْلَيْن المنفِيَّين: (لم يأخذوا)، و(لم يهبوا) في قول أبي العيال (الوافر المجزوء):

كَمَـا يَـنْقَضُّ مِـنْ جَـوِّ السْـ ـسَـمَاءِ الأَجْـدَلُ الـدَّرِبُ
رَزِيَّـةُ قَوْمِـهِ لَـمْ يَـأْ خُـذُوا ثَمَنًـا وَلَـمْ يَهَبُـوا[2]

وبين الفِعْلَيْن: (نجا) و(لم ينجُ)، في قول حذيفة بن أنس (الطويل التام):

نَجَـا سَـالِمٌ وَالـنَّفْسُ مِنْـهُ بِشِـدْقِهِ وَلَمْ يَنْجُ إِلاَّ جَفْـنَ سَـيْفٍ وَمِئْـزَرَا[3]

أما المُقابَلة: فمثالُها قول المعطّل (الطويل التام):

فَأُبْنَـا لَـهُ مَجْـدُ العَـلاءِ وَذِكْـرُهُ وَآبُـوا عَلَـيْهِمْ فَلُّهَـا وَشَـمَاتُهَا[4]

فإنّ المقصودَ هنا هو أنّ قومَ الشاعرِ-بني رُهم من هذيل- قد رجعوا يحملون معهم المجد و العلاء، و الآخرين رجعوا إلى ديارهم خائبين، يحملونَ الهزيمة و الشمات.

---

(١) (الديوان، ق٢/ص١٩٦).

(٢) (الديوان، ق٢/ص٢٥٢).

(٣) (الديوان، ق٣/ص٢٢).

(٤) (الديوان، ق٣/ص٥٠).

رابعًا: التَّوازِي في المقطع الشعريِّ:

ويُسَمِّيه البلاغيون القُدماء ترصيعًا، وهو عندهم: "أن يتوخى فيه تصـــيير مقـــاطع الأجزاء في البيت على سجعٍ أو شبيه به، أو من جنسٍ واحدٍ في التصـــريف"[١]، وهـــو أن "تكون الألفاظُ متساوية البناء، متفقة الانتهاء، سليمة مِن عيب الاشتباه، وشين التعسُّـــف والاستكراه، يتوَخَّى في كلِّ جزأَيْن منها متواليين، أن يكون لهما جزآن متقابلان، يوافقانهما في الوزن، ويتَّفقان في مقاطع السجع من غير استكراهٍ ولا تعسُّف"[٢].

فالتوازي هو "تماثُل أو تعادُل المباني أو المعاني في ســـطور مُتطابقـــة الكلمـــات أو العبارات القائمة على الازدواج الفني، وترتبط ببعضهما، وتُسَمَّى عندئذٍ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية، سواء في الشعر أو في النثر، خاصة المعروف بالنثر المقفَّى، أو النثر الفني، ويوجد التوازي بشكل واضحٍ في الشعر، فينشأ بين مقطعٍ شعري وآخر أو بيتٍ شعري وآخر"[٣].

ويأتي (التوازي) مفهومًا جديدًا عُرِف في الدِّراسات الأُسلوبيَّة والدلالية والصَّـــوتيَّة الحديثة، فهو عند د. مفتاح يُسَمَّى بـــ: التشاكُل، ويُعرف بأنه: "تنمية لنواة معنويَّة سلبيًّا أو إيجابيًّا بأركام قسري، أو احتياري لعناصر صوتية، ومعجمية، وتركيبية، ومعنوية، وتداولية ضمانًا لانسجام الرسالة"[٤].

ومنه قول أبي ذؤيب (المتقارب التام):

وَصَـــبْرٌ عَلَـــى حَـــدَثِ النَّائِبَـــاتِ وَحِلْـــمٌ رَزِيـــنٌ وَقَلْـــبٌ ذَكِـــيُّ[٥]

و التوازي بين الجُمل فيه واضح، فإن كلمة (صبر) و (حلم) و (قلب)، حفظت للمقطع رنّة

---

(١) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، (ص: ٣٨).

(٢) جواهر الألفاظ، قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الكتب العلمية،عام ١٩٧٩م، ١٩٧٩م، (ص: ٣).

(٣) البديع والتوازي، عبد الواحد حسن الشيخ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، عام ١٩٩٩م، ط١، (ص: ٧).

(٤) تحليل الخطاب الشِّعْري (إستراتيجيَّة التَّناص)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، عام١٩٩٢م، ط٣، (ص: ٢٥). ٢٥).

(٥) (الديوان، ق١/ص٦٨).

موسيقيّة، و تواصلاً نغميًّا. ومن أشكال التوازي في ديوان الهُذَلِيِّين:

حُسن التقسيم: وهو "جمع متَعَدِّد تحت حكم ثمَّ تقسيمه، أو تقسيمه ثمَّ جَمْعه"(١)، ومعنى هذا "أن يأتِيَ الشَّاعِر بشيءٍ ويستوفي أقسامه"(٢)، وذلك كما في بيت لحسان بن ثابت(السريع):

قَـوْمٌ إِذَا حَـارَبُوا ضَـرُّوا عَـدُوَّهُمُ أَوْ حَاوَلُوا النَّفْعَ فِـي أَشْـيَاعِهِمْ نَفَعُـوا

سَـجِيَّةٌ تِلْـكَ مِـنْهُمْ غَيْـرُ مُحْدَثَـةٍ إِنَّ الخَلَائِـقَ فَـاعْلَمْ شَـرُّهَا البِـدَعُ(٣)

قسَّم الشَّاعِر في البيت الأول صفة الممدوحين إلى ضرِّ الأعداء ونفع الأولياء، ثمَّ جمع البيت الثاني حيث قال سجية تلك(٤)، فحُسنُ التقسيم هنا يُسْهِم في رفع المستوى الإيقاعي للبيت الشعري؛ وذلك لأنَّ الشَّاعِر يستوفي الفكرة المُراد تقسيمَها في البيت المكوّن من شطرين، ثمّ إن التقسيم غالبًا يكون خارجًا عن الإطار العَرُوضي المعروفِ، فيكون البيت مُزَخْرفًا بالموسيقا الخارجيَّة، والخاصَّة بالوزن التفعيلي المُختار، وكذلك بالموسيقا الداخلية الناشئة عن حسن التقسيم.

وشاهدُه قول أبي خراش (الطويل التام):

وَلَـوْلاَ دِرَاكُ الشَّـدِّ قَاظَـتْ حَلِيلَتِـي تَخَيَّـرُ مِـنْ أَزْوَاجِهَـا وَهْـيِ أَيِّـمُ

فَتَقْعُـدُ أَوْ تَرْضَـى مَكَـانِي خَلِيفَـةً وَكَـادَ خِـرَاشٌ يَـوْمَ ذَلِـكَ يَيْـتَمُ(٥)

و التّقسيم جري بين حالتين متضادّتين تخصُّ المرأة ويقابلها ثبات حالة الابن في كليهما، فالزوجة إمّا أن تتزوّجَ أو ترفضَ الأزواج بعده، أمّا الابن فهو في كلا الحالتين سوف يَيَتَم.

وقول أسامة بن الحارث (المتقارب التام):

عَصَـاكَ الأَقَـارِبُ فِـي أَمْـرِهِمْ فَزَايِـلْ بِـأَمْرِكَ أَوْ خَـالِطِ

---

(١) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، للخطيب القزويني، مجلد٢، القسم٦، (ص: ٤٨).

(٢) العمدة، لابن رشيق، (٢/٢٠).

(٣) ديوان حسان بن ثابت، حققه و علّق عليه: وليد عرفات، دار صادر –بيروت، عام٢٠٠٦م، (١/١٠٢).

(٤) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، مجلد٢، القسم٦، (ص: ٥٠).

(٥) (الديوان، ق٢/ص١٤٨).

وَلاَ تَسْـــــقُطَنَّ سُـــــقُوطَ النَّـــــوَا ... ةِ مِـــنْ كَـــفِّ مُرْتَضِـــخٍ لاَقِـــطِ[1]

لقد بدت جريمة قومه في عصيانه الذي ترتّب عليه خيارين، إمَّا أن يتجنَّبهم أو يخـــالطهم.

وقول البريْق (الطويل التام):

لَنَا الغَوْرُ وَالأَعْرَاضُ فِـــي كُـــلِّ صَـــيْفَةٍ ... فَذَلِكَ عَصْرٌ قَدْ خَلاهَـــا وَذَا عَصْـــرُ[2]

ظهر حسن التّقسم في الأعصر، فقد عرض أمجادهم و تاريخهم التّليد، و زيادهم الجديدة، مع اليقين التّام بأن العصرين مختلفين وأمّا هذيل فواحدة. وقول عمرو بن الداخل (الوافر التام):

كَـــأَنَّ الـــرِّيْشَ وَالفُـــوقَيْنِ مِنْـــهُ ... خِـــلاَفَ النَّصْـــلِ سِـيطَ بِـــهِ مَشِـــيجُ
فَظَلْـــتُ وَظَـــلَّ أَصْـــحَابِي لَـــدَيْهِمْ ... غَـــرِيضُ اللَّحْـــمِ نِـــيءٌ أَوْ نَضِـــيجُ[3]

فصورة اللحم لم تكن واحدة، فهناك اللحم النّاضج و غيره النّيء، وقول جنوب(المتقـــارب التام):

وَحَـــيٍّ أَبَحْـــتَ وَحَـــيٍّ صَـــبَحْتَ ... غَـــدَاةَ الهِيَـــاجِ مَنَايَـــا عِجَـــالاَ
وَكُـــلُّ قَبِيـــلٍ وَإِنْ لَـــمْ تَكُـــنْ ... أَرَدْتَهُـــمُ مِنْـــكَ بَـــاتُوا وِجَـــالا[4]

و تأبّط شرّا في رثائيّة أختِه جنوب، يبيحُ حيّا و يغيرُ عليه و يصبّح غيره في إغارة صباحيّة، و كلُّ هذا في يومِ الهِياجِ فيُعجِل لهم بالمنايا.

بدراسة التوازي في المقطع الشّعْري، نكون قد وصلنا إلى نهاية مبحث (المستوى الصـــوتي في المقطع الشعري)، الذي عالَجَ موسيقاه وروافدها الداخليَّة وخارجية، وما فشا فيه من ظواهر صوتيّة، حقَّقَتِ استقلالية البناء الصوتي للمقطع الشّعْري، وأبرز الأساليب التي صَبَغَت المقطع الشّعْرِي بلونٍ مُستقلٍّ عن القصيدة، ولكنه لا يشذُّ عنها.

---

(١) (الديوان، ق٢/ص١٩٦).

(٢) (الديوان، ق٣/ص٦٠).

(٣) (الديوان، ق٣/ص١٠٤).

(٤) (الديوان، ق٣/ص١٢٣).

المبحث الثاني:

مُستَوى (التركيب).

إنَّ لتركيب الجملة في البيت الشِّعْرِي خصوصيَّةً يجنح إليها الشَّاعِر، بقصد أو بدون قصد؛ ليُكَوِّن له منظومة خاصَّة من الاستعمالات وفق الضوابط النحويَّة الملتزم بهـــا، لـــذا فاللغةُ تَمْنَحُه حريَّة مُحَدَّدة الأطراف؛ لأنَّ الشَّاعِر في البيت الشِّعْرِي مُلْزَمٌ بتقديم المعنى المراد تأديته، على أن يكونَ ملتزمًا بقواعد النحو التي تضبط لُغة البيت، وكذلك تفعيلات البحر الشِّعْرِي المختار وقافيته، اللتين تضبطان موسيقاه، لتنسكبَ كلُّ تلك الحدود في بيت محكم الصياغة نحويًّا وموسيقيًّا ودلاليًّا، وهذا التكوينُ المختلف للجملة الصحيحة داخل البيـــت الشِّعْرِي يعتبر موضعًا لإبراز مَوْهِبة الشَّاعِر الناضجة، وقدرته على تلوين النَّصِّ بما يتناسَب والمقام، فليس من السهولة بمكان أن تُراعَى تلك الأمور، ويُضاف إليها ظلال المعـــاني في مساحةٍ لا تتجاوز الشطرَيْن، وهذه الخصوصية يُجليها مـــا يســـميه النقَّـــاد: (الانزيـــاح التركيبي)، كشكل من أشكال الانزياحات النَّصيَّة، الذي يحدث في "الربط بـــين الـــدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو التركيب أو الفقرة، ومن المقَرَّر أن تركيـــبَ العبـــارة الأدبية عامة – والشِّعرية منها على نحوٍ خاص – يختلف عن تَرْكِيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي، فعلى حين تخلو كلمات هذَيْن الأخيرين إفرادًا وتركيبًا من كلِّ ميـــزة أو قيمة جمالية، فإنَّ العبارةَ الأدبيَّة أو التركيب الأَدَبِيَّ قابلٌ لأنْ يحمل في كـــلِّ علاقـــة مـــن علاقاته قيمة أو قيمًا جمالية، فالمبدعُ الحقُّ هو من يمتلك القدرة على تشكيل جماليات اللُّغَة، بما يتجاوز إطار المألوفات، وبما يجعل التنبُّؤ بالذي سيسلكه أمرًا غير ممكن، ومن شأن هذا إِذَنْ أن يجعل متلَقِّي الشعر في انتظام دائمٍ لتشكيل جديد"(١).

(١) الانزياح في منظور الدِّراسات الأُسلوبيَّة، أحمد محمد ويس، كتاب الرياض، كتاب شهري يُعنى بالأدب والثقافة والفكر، ويصدر عن مؤسسة اليمامة الصحفية بالرياض، عام ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م، ط١.

وما الانزياح التركيبي إلاَّ تجاوزات سليمة في بناء العلاقات بين الكلمات، التي ميَّز بها الشَّاعِر نصَّه عن الصورة المثال، المتشكِّلة في المبدأ القاعدي النحوي، سواء كانت هذه التجاوزات بفعل العامل القبْلي المتمثِّل في اللهجة، أو الإبداع الشِّعْري الذاتي(١)، و"هذا ما يجعلُنا نؤمِن أنَّ أيَّ تغييرٍ في شكل الجملة داخل السياق تصاحبه خصوصيَّة دلاليَّة، يَتَمَثَّل بها المبدع في توخِّيه المستقل لمعاني النحو العربي"(٢).

والكلمةُ أبسط عنصر يكوِّن البيت، لذا كان في مدى طواعيتها للخلق المتجدد بالتنوع التركيبي طريقًا يُسفر عن جوانبَ جديدة في النَّص، متمثِّلة في إيحاءاتها، وفي جُملة أجوائه النَّفْسيَّة، فالمستوى التركيبي للنَّص "يعدُّ من أنسب المستويات اللغوية التي تسمح للمرسل بتوظيفه لإبراز إستراتيجية الخطاب تداوليًّا، ويُعَدُّ عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) مِن أبرز مَن بَلْوَر ذلك، مِن خلال توظيفه للتعبير عن القصد التي يَتَوَخَّاه المرسل"(٣)، كما أن هذه الكلمات المكوِّنة للبيت الشِّعْرِي، تَنْتَظِمُها علاقات نحويَّة، تسمَّى: (الإسناد)، الذي تتَّسق به علاقات الكلمات في الجملة الاسمية والفعلية على حدٍّ سواء، وهذه العلاقات تتحكَّم في ضبط أواخر الكلمات.

والجملة التي هي عبارة عن تركيب مكوِّن من مسندٍ ومسندٍ إليه، يُراوح المبدِع في استعمالها حسبما يتطلَّبه المقام وقاعدة الصواب، و"ينتج عن التجاوُر بين الكلمات في الجملة الواحدة تفاعُلٌ يُفضي إلى فقدان الكلمات خصائصها الأولى قبْلَ دُخولها في التركيب الشعري، ويعود ذلك إلى طرائق ترتيب الكلمات في سِياقِها اللغوي"(٤).

---

(١) يُنْظَر: الصورة والصَّيْرُورة، بصائر في أحوال الظاهرة النَّحويَّة ونظريَّة النَّحو العربي، نهاد الموسى، دار الشُّروق، عام ٢٠٠٣م، ط١، (ص: ١٥).

(٢) يُنْظَر: إستراتيجية الخطاب مقاربة لُغويَّة تداوُليَّة، عبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد، عام٢٠٠٤م، ط١، (ص: ٧٠).

(٣) السابق، (ص: ٧١).

(٤) الاتجاه الأسلوبي البِنْيَوي في نقد الشِّعر العربي، عدنان حسن قاسم، الدار العربيَّة للنشر والتوزيع، عام ١٤٢١هـ ، ٢٠٠٠م، (ص: ١٧٦).

مِن كلِّ ذلك نستنتج أنَّ للمستوى التركيبي تجلّياتٍ شعريَّةً، وأسرارًا دلاليَّة، يُمكن أن تتلخَّص في أمرين؛ هما: (الإبداع، والخصوصيّة).

أولهما: الإبداع الذي يتجلَّى في التعامل مع هذه القواعد النحويَّة المرعية في نسج النَّصِّ، بتصرف يخرجُه عن المألوف، ولكن لا يخرجه من دائرة الصواب، وهو ما يُسَمَّى: "(الإبداع النحوي)، الذي يربط بين (النظام) الثابت، و(الأداء) المتغيِّر، فهناك نظامٌ أو نموذج فكري لا يتحقق ولا يظهر للواقع إلاّ عن طريق الاستعمال، وكلُّ نموذج يُمكن أنْ يُؤَدِّي به آلاف الآلآف من الجمل التي يختلف مظهرها ويتَّحد نموذجها، ومع ذلك تظلُّ دائمًا علاقة تفاعل قوي بين هذا النموذج العميق والسطح المتغيِّر، الذي يقوم بدورٍ فعَّالٍ في تفسير الجملة وإعطائها معناها الأول"[1].

أمَّا مظاهر الخصوصيَّة في التعامل مع تركيب الجملة، فإنه أمرٌ توضِّحه ثلاث منظومات، يمكن أن نعتبرها الغاية القصوى من (قاعدة الاختيار التركيبي) التي بنى عليها المبدعُ النَّصَّ، هي: (الزمن، المعنى المفرد، الإخراج الكلي)؛ فالزمن عاملٌ رئيس في تحديد خصوصية التركيب، ذلك لأنَّنا نجد أن تركيب الجملة في السياق يقتَضي زمن استغراقها، لذلك فالمبدعُ يتحيَّن تحديدًا لهذا الزمن غير محدد الأركان – البداية والنهاية – بالدِّقة والضبط، إنما يشار إليه ضمنيًّا، مِن خلال السياق التركيبي، "ولا شكَّ أن نحو: ﴿وَكَانَ اللَّهُ غَفُورًا رَحِيمًا﴾[2] يُفيد بحكم المعنى المقصود امتدادًا زمانيًّا يشمل الماضي والحال والمستقبل الذي لا ينقطع، وإنّما استفيد ذلك من القرائن الدينية، وهي إسناد (كان) لله سبحانه وتعالى"[3].

أمَّا المعنى المفرد فالمقصود به تلك اللبنة التي تكون معمار النَّص، فالمبدعُ يصنع التركيب حسب ما تمليه عليه المعاني التي يريد سكبها في شطرَيْه، وهذا يفرض على المبدع

---

(١) النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، محمد حماسة عبد اللطيف، القاهرة، عام ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م، ط١، (ص: ١٩).

(٢) سورة الأحزاب، (آية:٥).

(٣) الزمن في النحو العربي، كمال إبراهيم بدري، دار أمية للنشر والتوزيع، ط١، (ص: ٣٢).

تحرُّرًا تركيبيًّا يقدم المعنى المقصود، ولا يُخرجه عن صواب البناء، ويحصلُ عن طريق "كسر العلاقة الطبيعيَّة المألوفة بين المسند والمسند إليه في الجملة؛ ليضعها في سياق جديد وعلاقة متميّزة"(١).

والحديثُ عن (الإخراج الكلِّي) إنما هو ما يتعلَّق بالسياق الكامل، الذي يتحكَّم فيه الغرَضُ الأساسي، فهو من جانبه التركيبي يكتسب خصوصيَّة يكسبه إياها المعنى الكلِّي للسياق، فتَتَكَوَّن به علاقات خاصَّة للَبِنَاتِ - الجُمل - النَّص كافة، وقد "أشار العلماء - منذ القِدَم - إلى أهمية السياق أو المقام، وتطلُّبه مقالاً مخصوصًا يتلاءَم معه، وقالوا عبارتهم الموجزة الدالة التي يصفها الدكتور تمام حسان بأنها قفزة من قفزات الفكر، وهي: (لكُلِّ مقامٍ مقالٌ)، ولا تكون للعلاقة النحوية ميزة في ذاتها، ولا للكلمات المختارة ميزة في ذاتها، ولا لوضع الكلمات المختارة في موضعها الصحيح ميزة في ذاتها - ما لم يكن ذلك كله في سياق ملائم"(٢)، وهذه المنظومات الثلاث حين تتفاعَل تراكيبها النحوية، تميط اللثام عن سرِّ الخصوصيَّة فيه ومزية اختياراته.

إنَّ تلك الأسرار الدلاليَّة المتمثِّلة في: (الإبداع والخصوصية)، هي - عينها - الأمور التي استنطقتُها (المقطع الشعري)، وحاولتُ استخراجها منه، ذلك لأنه مِن غير المأمون دراسةُ البِنْية التركيبيَّة للمقطع الشِّعْرِي بمعزلٍ عن النّص، فالنَّصُّ جملة واحدة طويلة وبنيةٌ كبرى، تحتوي على وحدات صغيرة، منذ الافتتاح وحتى الختام، تتكوَّن من جملٍ قصار تتآزَر لأداء المعنى الكلِّي(٣)، لهذا قصرتُ الدرسَ التركيبي هنا على: أحوال الجملة الشِّعْرِيَّة فيه، من حيث الإنشاءُ والإخبار، وأبرزِ الظواهر التي كان لها الأثرُ البارز في أداء المعنى الخاص الذي تخيَّره المبدعُ لختام النَّصِّ وكانتْ له دلالة خاصَّة فيه، وذلك لأنَّ "اكتشاف أسرار التراكيب اللغوية، والوقوف على دلالتها من خلال تحديد صلتها ببعضها من أعظم الوظائف التي

---

(١) البِنَى الأُسْلوبيَّة في النّص الشِّعْرِي دراسة تطبيقيّة، راشد حمد الحسيني، (ص: ٢٣٣).

(٢) النحو والدلالة، محمد حماسة، (ص: ٩٨).

(٣) ينظر: نحو النَّصِّ اتجاه جديد في الدَّرس النَّحوي، أحمد عفيفي، مكتبة زهراء الشرق، عام٢٠٠١م، ط١، (ص: ٢٣).

يضطلع بها التحليل الأسلوبي، وتحديد الخصائص الفنِّيَّة التي ترفعها فوق مستوى الكلام العادي، كما يكشف كذلك عن القوانين الجمالية التي ولدتها، والأسباب التي دفعت الشَّاعِر إلى اختيارِها وتفضيلها على التراكيب التي تشترك معها في هالة دلالية واحدة وتدور في فلَكِها"[١]؛ تأسيسًا من قدرات الشَّاعِر وطاقاته الشعرية، فإنَّ "الشاعر العظيم هو الذي يبدأ بتحطيم الشكل والعلاقات والتراكيب العامة، ثم يبني شكلاً وعلاقات وتراكيبَ جديدةً تنبع مباشرة من التجربة الحيَّة، وعندئذٍ لن تكونَ معاني النحو عند الشَّاعِر العظيم إلا وسيلة لنقل الإحساس واستغلال الألفاظ بإمكاناها غير المحدودة"[٢].

أحوال الجملة في المقطع الشِّعْري في ديوان الهُذَلِيِّين:

الجملة هي الصورة اللفظيَّة الصُّغرى للكلام المفيد في أية لغة من اللغات، وهي المركَّب الذي يبين المتكلِّم به أن الصورة الذهنية كانتْ قد تألفت أجزاؤها في ذهنه، ثمّ هي الوسيلة التي تنقل ما جال في ذهن المتكلِّم إلى السامع[٣]، ويمكن أن نعتبر الجملة (فونيم) النَّص، أي الوحدة الأساسية في بنية النَّصِّ الشِّعْري، والكلمة – بكل ما يشكلها مِن قيم صوتية – هي أساس الجملة، ويَتَكوَّن النَّصُّ من جُمل تتحدَّل لتصنع كليته وتتحاور الكلمات في أشكال عديدة لتؤلِّف الجملة من خلال تفاعل حقولها الدلاليَّة المختلفة، وتفريغها في أبنيَة نحوية بينها علاقات تحدد دلالاتها، وينتج عن التحاوُر بين الكلمات في الجملة الواحدة تفاعل يُفضِي إلى فقدان الكلمات خصائصها الأولى قبل دخولها في التركيب الشعري، ويعود ذلك إلى طرائق ترتيب الكلمات في سياقِها اللغوي[٤].

---

(١) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان حسين قاسم، (ص: ١٧٨).

(٢) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، لبنان-بيروت، عام١٤٠٤هـ-١٩٨٤م، (ص: ٣٣١).

(٣) يُنْظَر: في النحو العربي نقد وتوجيه، مهدي المخزومي، (ص: ٣١).

(٤) ينظر: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان حسين قاسم، (ص: ١٧٦).

وهذه الجُمل لا تخلو أن تكونَ واحدًا من صيغتَيْن، إمَّا (صيغة الجملة خبريَّة)، أو (صيغة الجملة إنشائية)، وأولاهما: هي التي تحتمل الصِّدق والكذب في ذاتها بغضِّ النظَر عن قائلها، والإنشائية عكس ذلك[1]، والمُبدعُ حين يراوح بينها إنما هو يصنع نسيجًا، يلتزم فيه بما يتطلَّبه المقام بتصرُّفٍ في هذه المزاوجة، وهذا التصرُّف يمنحه إياه مفهوم الإبداع والخلق الشعري.

وما بحثنا في شكل الجملة في المقطع الشِّعْري إلاّ لربطها بالغرض الرئيس، وطريقة القطع نفسها؛ ذلك لأن الإخبار بصورتَيْه: (الجملة الاسمية أو الجملة الفعلية)، يحمِّل المقطع الشِّعْري معاني، غير ما هي عليه في الجملة الإنشائية بشقَّيْها: (الطلبي، وغير الطلبي).

فالجملة الخبرية (الفعليَّة والاسميَّة) في المقطع الشِّعْري نجد أنَّ الشَّاعِر قد راوح بينهما بحسب ما يقتضيه المقام، و"مهمَّة الباحث أمام الجملة بعد تحديد معالمها، تتمثَّل في شرح طريقة بنائها، وإيضاح العلاقات بين عناصر هذا البناء، وتحديد الوظيفة التي يشغلها كل عنصر من عناصرها، والعلامات اللغوية الخاصة بكل وظيفة منها، ثمَّ تعيين النموذج التركيبي الذي ينتمي إليه كلُّ نوع من أنواع الجمل، ومن أسمى الأهداف التي تسعى إليها الأسلوبية الحديثة – على اختلاف مدارسها – إلى تحقيقها، هي التوسيع من إطار الجملة ودراسة التركيب اللغوي؛ وذلك بتشريح جزئياته وخلاياه تشريحًا أكثر عُمقًا وتكامُلاً، وذلك قصد ملامسة عناصر الشكل، والمضمون معًا"[2].

---

(١) ينظر: الجملة الخبريّة والإنشائية، فاضل السامرّائي، مجلة المجمع العلمي العراقي، عام١٤١٨هـ-١٩٩٧م، مجلد٤٤، ج٤، (ص: ١١٨ - ١٢٨).

(٢) البِنَى الأُسْلوبيَّة في النّص الشِّعْري دراسة تطبيقية، راشد الحسيني، (ص: ١٩٩).

أولاً: صيغة الخبر:

أ-الجملة الفعليَّة: إنَّ استعمال الشَّاعِر الهُذَلي للجملة الفعليَّة في المقاطع قصائده، فإننا نجده يتحرَّى إيرادها مؤكَّدة أو مشتملة على صورٍ من الإحالات الضميريَّة لغَرَض الـرَّبط والتسلسل، فقلَّما نجد إخبارًا بلا توكيد بأحد المؤكِّدات أو ضمير يعود على أبياتٍ تسبقه، والمؤكدات "في الضربين الطلبي والإنكاري من أضرب الخبر هي: إن، وأن، والقسم، ونونا التوكيد، ولام الابتداء، واسميَّة الجملة عن قصد التأكيد بها، وتكرير الجملة، وأما الشـرطيَّة، وحروف التنبيه، وحروف الزيادة، وضمير الفصل، وتقديم الفاعل المعنوي؛ نحـو: محمـدٌ يكتب، والسين إذا دخلت على فعل محبوب أو مكروه؛ لأنها تفيد الوعد والوعيد بحصـول الفعل، وقد التي للتحقيق، وكأن، ولكن، وإنَّما، وليت، ولعلّ، وتكرير النفي[(١)].

- **التوكيد بنوني التوكيد الثقيلة والخفيفة**: يُمكن أنْ نُمَثِّل للتوكيد بهاتين النونين بـبعض المقاطع الشعريَّة، فيُلحق الشَّاعِر إحدى النونين بالفعل المضارع لغرض توكيده، وتمكينه في النَّفس، وهذا يُمَثِّله قول أبي ذؤيب (الكامل التام):

وَلَمَّا تَطِـبْ نَفْسِـي بِإِرْسَـالِهَا لَكُـمْ   وَهَلْ يَنْفَعَنْ نَفْسِـي إِلَـيْكُمْ أَنَاتُهَـا؟[(٢)]

وهذا البيت واردٌ في قصيدةٍ موضوعها إصلاح ذات البيْن[(٣)]، وقبل هذا البيت ورد بيتٌ في في شرح السكري لم يثبت في ديوان الهذليين، وهو قوله:

فَإِنَّـكَ إِنْ تَفْعَـلْ فَإِنَّـكَ سَـالِمٌ   وَإِنْ تَفْعَلِ الأُخْـرَى تَصِـبْكَ أَذَاتُهَـا[(٤)]

---

(١) معجم البلاغة العربية، بدوي طبانة، مجلد١، (ص: ٤٥).

(٢) (الديوان، ق١/ص ١٦٣).

(٣) حصلت فرقة بين معقل بن خويلد وخالد بن زهير، والسبب في ذلك أنَّ خالدًا خالَل بنتًا وأمها، هي في الأصل الأصل صديقة لأبي ذؤيب، وبلغ هذا الأمر معقلاً، وقد كان سيِّدًا في قومه، وتهاجى الرجلان في هذا الشأن، وخشي أبو ذؤيب أن تتسع الهوَّة بينهما، فأنشد هذه القصيدة. [ينظر: الديوان، ق١٦٣/١؛ شرح السكري، مجلد١، (ص: ٢٢٤)].

(٤) شرح السكري، مجلد١، (ص: ٢٢٤).

وهذا البيت يبيِّن المقصود من بيت المقطع الشِّعْري، فهو يخيِّر سيد قومه معقل بن خويلد بين أن يطفئ نار العداوة وفيه السلامة، أو يشعلها وفي ذلك الأذى المحقق، ثمَّ يقطع القصيدة بقوله: (وَلَمَّا تَطِبْ نَفْسِي بِإِرْسَالِهَا لَكُمْ)، وفي هذا البيت عودةٌ إلى نفسه، وبيان لموقفه تجاه ما حصل، وفيه إشارة إلى أنّه لم يرتض خيانتها له مع خالد منذ البدء، ثمّ يتساءل باستنكار مؤكدٍ فعلُه (يَنْفَعَنْ)، وفيه إشارة إلى أنَّ سكوته لا يعدُّ ضعفًا، بل هو الحلم والتمهُّل، أمَّا قول أسامة الحارث (المتقارب التام):

عَصَاكَ الأَقَارِبُ فِي أَمْرِهِمْ فَزَايِلْ بِأَمْرِكَ أَوْ خَالِطِ
وَلاَ تَسْقُطَنَّ سُقُوطَ النَّوَا ةِ مِنْ كَفِّ مُرْتَضِخٍ لاَقِطِ[1]

لقد بدأ الشَّاعِر هذه القصيدة بنفي اكتراثه، وانعدام مبالاته بالسير في المهالك، حين قال: (ما أنا والسير في متلفٍ)، ثمّ قال (يعبّر بالذّكر الضابطِ)، فهو مختار ليس ممن يُحمل على ما يكْره، كمثل البعير العظيم الذي تعجزه الناقة التي بها اعتراضٌ وشدة نفس، وفي المقطع الشِّعْري يكمنُ موضع الالتفات والانتقال في القصيدة، من عرض مشهد البعير والناقة إلى الحديث نفسه، فيستدعي صورته مع قومه، وعصيانهم له، مما جعله يتخيَّر أحد الأمرين؛ إمَّا العودة لهم ومخالطتهم أو مزايلتهم وتجنُّبهم، ويورد الفعلين بلا مؤكدات لأنه متحيِّر في أمره، ولمّا يرجّح أحدهما بعد، ولكنه في البيت الأخير يؤكّد العودة لهم والانضمام إلى الجماعة ويؤكّد ذلك بالصورة وتوكيد المضارع، فينصح نفسه بألا يكون كالنواة التي سقطت من كفِّ الرجل الموكل بدقّها للعلف، وفي هذا إشارة إلى تفضيل الشَّاعِر الهذلي الاجتماع على الفرقة، والجماعة على الذات في كلِّ الأحوال، ومنه قول أبي قلابة (البسيط التام):

وَلاَ تَقُولَنْ لِشَيْءٍ سَوْفَ أَفْعَلُهُ حَتَّى تَبَيَّنَ مَا يَمْنِي لَكَ المَانِي[2]

يقدِّم هذه النَّصيحة الأخيرة بعد مجموعة من النصائح، يؤكِّد فيها – مناصحًا – عدم القول والتلفُّظ بالأمر، وبالرّغبة في أدائه والجزم عليه، حتى يقدرها لك القدر.

---

(١) (الديوان، ق٢/ص١٩٦).

(٢) (الديوان، ق٣/ص٣٩).

▪ **التوكيد بـ (إنَّ) و(أنَّ)**: في البيت التالي نجد أنَّ استعمال الشَّاعِر (إنَّ) لمحض التوكيد فلا اسم لها ولا خبر، ومعناه أنَّ الشَّاعِر استعملها لغرض الجواب الذي يتضمّن التوكيد وتصديق الخبر الوارد في النّص، فهو ينفي إقامته بدار الهوان، ويؤكِّد هذا الأمر، ثمّ ينتقل إلى ترفّعه عن مواقعة الفساد الذي يُلحق به سوء الثناء، وذلك في قول سَاعِدَة بن جُؤَيَّة (البسيط التام):

وَلاَ أُقِيمُ بِدَارِ الهُونِ إنَّ[1] وَلاَ   آتِي إِلَى الغَدْرِ أَخْشَى دُونَهُ الخَمَجَا[2]

أمَّا قول أسامة بن الحارث (المتقارب التام):

فَمُوشِكَةٌ أَرْضُنَا أَنْ تَعُودَ   خِلافَ الأَنِيسِ وُحُوشًا يَبَابَا
وَلَمْ يَدَعُوا بَيْنَ عَرْضِ الوَتِيـ   ـرِ حَتَّى المَنَاقِبَ إلاَّ الذِّئَابَا[3]

نجد أنَّ الشَّاعِر فضَّل استعمال (أَنْ تَعُودَ) على مصدرها المؤول؛ لأنَّ تأكيد الخبر هنا جزمٌ بصيرورته، وكأنّه ينفي فاعليَّة التوشك والاحتمال الواردة في بداية الشطر (فَمُوشِكَةٌ).

▪ **التوكيد بقد**: و(قد) إذا سبقت الفعل الماضي تكون للتحقيق، وتحقيق الخبر صورة من صور توكيده، وهذه جُملةُ أمثلة اشتملت على حرف التحقيق (قد) متبوعة بفعل ماض: (علّق، وقتلنا، وكنتُ)، وفي قول المتنخّل شكلٌ من أشكال التحقيق بقد، الذي يفيد هنا ثبوت الوقوع وتحقّقه (السريع التام) يقول:

لَيْسَ لِمَيْتٍ بِوَصِيلٍ وَقَدْ   عَلِّقَ فِيهِ طَرَفُ المَوْصِلِ
أَوْدَى إِذَا انْبَتَّتْ قُوَاهُ فَلَمْ   يَرْكَبْ إِذَا سَارُوا وَلَمْ يَنْزِلِ[4]

---

(١) (إنَّ) هنا بمعنى: (نعم أو أجل)، [يُنْظَر: (الديوان ، ق٢/ص٢١٠)].
(٢) (الديوان، ق٢/ص٢١٠).
(٣) (الديوان، ق٢/ص١٩٩).
(٤) (الديوان، ق٢/ص١٥).

فهنا يشير إلى أنَّ الحيَّ ليس بمتَّصلٍ بالميِّت، على الرَّغم من أنَّ الحيَّ قد علَّ فيه سبب الصيرورة إلى ما صار إليه هذا الميت السابق، فكأنَّه متعلِّق به وقد فارقه في الحقيقة، ومنه قول عبد مناف بن ربيع (الوافر التام):

وَإِنَّا قَدْ قَتَلْنَا مَنْ عَلِمْتُمْ وَلَسْتُمْ بَعْدُ فِي قَفٍّ حَصِينِ[١]

وإمضاء القتل في البيت السابق يعني تحقُّق القتل وترجمته إلى أفعال. وقول أمية بن أبي عائذ (الرجز التام):

قَدْ كُنْتُ خَرَّاجًا وَلُوجًا صَيْرَفًا لَمْ تَلْتَحِصْنِي حَيْصَ بَيْصَ لَحَاصِ[٢]

يذكر مجموعة من الأفعال التي تحقق فعلها فيما مضى، كالوُلوج والخُروج والتّصرُّف في الأمور دون أن يتنشَّب في أمر.

- **التوكيد بالشرط وجوابه:** أسلوب الشرط في المقطع الشِّعْري حلَّ بأدوات، يتحقَّق بها الجواب إذا نُفِّذَ الشرط، ويُمكن أن نعرضَ بعض الأمثلة للتوكيد بأدوات الشرط التي تُفيده بلا عمل، وذلك من مثل قول أبي ذؤيب (الطويل التام):

وَلَوْ عَثَرَتْ عِنْدِي إِذَا مَا لَحَيْتُهَا بِعَثْرَتِهَا وَلاَ أُسِيءَ جَوَابُهَا

وَلاَ هَرَّهَا كَلْبِي لِيُبْعِدَ نَفْرَهَا وَلَوْ نَبَحَتْنِي بِالشَّكَاةِ كِلاَبُهَا[٣]

فإنَّ عثرتها لا تلحى، فلو حصل العثار و الوقوع في الزللِ منها؛ ترتّبَ عليه من الشاعر السكون و عدم المنازعة. وقول أبي ذؤيب (الوافر التام):

وَقَالَ بِعَهْدِهِ فِي القَوْمِ: إِنِّي شَفَيْتُ النَّفْسَ لَوْ يُشْفَى اللَّهِيفُ[٤]

وقول أبي خراش (الطويل التام):

وَلَوْلا دِرَاكُ الشَّدِّ قَاظَتْ حَلِيلَتِي تَخَيَّرُ مِنْ خُطَّابِهَا وَهْيَ أَيِّمُ

---

(١) (الديوان، ق٢/ص٤٨).

(٢) (الديوان، ق٢/ ص١٩٢).

(٣) (الديوان، ق١/ ص٨١).

(٤) (الديوان، ق١/ ص١٠٤).

فَتَقْعُدُ أَوْ تَرْضَى مَكَانِي خَلِيفَةً   وَكَادَ خِرَاشٌ يَوْمَ ذَلِكَ يَيْتَمُ[1]

يَتَبَيَّن مما سبق من الأمثلة أنَّ أدوات الشرط (لو، ولولا) غير الجازمة، احتفظت بمعنى الشرطيَّة ولكن بلا عمل، ففي المثال الأول والثاني يتَّضح امتناعُ الجواب لامتناع الشرط، وبين جزئي الجملة ترابط شرطي، أفاد توكيد الأفعال التي اشتملت عليها، فامتناعُ فعلها ما لا يصلح أدَّى إلى امتناع وقوع اللوم[2]، وامتناع اشتفاء نفس المكروب الحزين، أدَّى إلى امتناع شفاء نفس الشَّاعِر من مقتل رئيس القوم[3]، أمَّا (لولا) في البيت الثالث، فأفادتِ امتناع الشرط لِوُجُود الجواب، نقلت صورة المغالبة حتى التغلُّب، فقد حصلت مداركة الشَّد التي يترتّب عليها إمّا انتفاء موته وحدوثه الذي يترتب عليه بقاء الحليلة صيفًا بلا عائل، ما يجعلها عرضة للخطبة والزواج.

أمَّا الشرط (بإذا) فإنَّه شرطٌ لما يُستَقْبَل من الزمان، يُفيد معنى الشرط والجواب بلا عمل، ومنه قول أسامة بن الحارث (الطويل التام):

إِذَا شَدَّهُ الرِّبْعُ السَّوَاءُ فَإِنَّهُ   عَلَى تِمِّهِ مُسْتَأْنِسُ المَاءِ وَارِدُ
أَنَابَ وَقَدْ أَمْسَى عَلَى البَابِ قَبْلَهُ   أُقَيْدِرُ لاَ يُنْمِي الرَّمِيَّةَ صَائِدُ[4]

وقول بدر بن عامر[5] (الكامل التام):

وَإِذَا عَدَدْتُ ذَوِي الثِّقَاتِ فَإِنَّهُ   مِمَّا تَصُولُ بِهِ إِلَيَّ يَمِينِي[6]

أمَّا أدوات الشرط الجازمة لفِعْلَيْن، فإنَّ مِن أمثلتها قولُ أمية بن أبي عائذ (الطويل التام):

إِذَا النَّعْجَةُ الأَذْنَاءُ كَانَتْ بِقَفْرَةٍ   فَأَيَّانَ مَا تَعْدِلُ لَهَا الدَّهْرَ تَنْزِلِ[7]

---

(١) (الديوان، ق٢/ ص١٤٨).
(٢) يُنْظَر:شرح السكري، مجلد١، (ص: ٥٤-٥٥).
(٣) يُنْظَر:السابق، مجلد١، (ص: ١٨٨).
(٤) (الديوان، ق٢/ص٢٠٧).
(٥) لم أتوصل لترجمته.
(٦) (الديوان، ق٢/ص٢٥٨).
(٧) (الديوان، ق٢/ص١٩٤).

فإنّ (أيان) استوجب الشرط وجوابه؛ ذلك لأن عدول دلو النعجة؛ هو شرط نزولها.

أمَّا قول أبي المثَلَّم (الوافر التام):

وَمَـــنْ يَـــكُ عَقْلُـــهُ مَـــا قَـــالَ صَـــخْرٌ   يُصِـــبْهُ مِـــنْ عَشِـــيرَتِهِ خَبِيـــثُ[(1)]

فإنَّ فعل (من) الجازمة هو كون العقل والمشورة هي ما قاله صخر، وجوابه إصابة العيش بالخبث، والمعنى المستخلص من هذا البيت هو: أنَّ مِن فساد الرأي أن يُتَّبع ما قالَه صخْر.

ب- الجملة الاسمية:

تتكوَّن "الجملةُ الاسمية عند النحاة من: مبتدأ وخبر، أو مبتدأ ومرفوع سدَّ مسدَّ الخبر، أو ما كان أصله المبتدأ والخبر، وبذلك تكون الجملة الاسمية عند النحاة إطارًا يضمُّ في حقيقته أنماطًا متنوِّعةَ الصِّياغة والمكوِّنات، مختلفة الروابط والعلاقات، وقد لاحَظَ بعضُ النُّحاة أن من أهم سمات الجملة الاسمية صلاحيتها للنسخ، ومِن ثمَّ قَسَّمُوها قِسْمَيْن: جملة غير منسوخة، وأخرى دخلها النَّسخ، ويُمكن أن يصطلح على الجملة الأولى بـ"الجملة المطلقة"، للإشارة إلى أن العمليَّة الإسناديَّة فيها تؤدِّي وظيفتها دون قيود عليها، كما يمكن أن يصطلح على الثانية بـ(الجملة المقيَّدة)؛ للدلالة على أنَّ ثمَّةَ قيدًا أحدَث تأثيرًا لفظيًّا ومعنويًّا في العمليَّة الإسناديَّة، وليس النَّسخ في جوهرِه سوى تعبيرٍ بالتَّحديد؛ أي: التقييد لبعض العلاقات والروابط القائمة بين أطرافها"[(2)]، لذلك جرى تقسيمُ الجُمَل الاسمية وفق هذا التقسيم، فالجملةُ المطلَقَة تَنْدَرِج تحت طائلتها الجُمل الاسميَّة غير المنسوخة بأيِّ شكلٍ من أشكال النَّسخ، والجملة المقيَّدة تضمُّ جميع الجمل التي نُسخت بـ(إن وأخواتها)[(3)]، أو (كان

---

(١) (الديوان، ق٢/ص٢٢٦).

(٢) الجملة الاسميّة، علي أبو المكارم، مؤسسة المختار للنشر والطباعة، عام١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م، ط١، (ص: ٢١).

(٣) (إن وأخواهما) تدخل على الجملة الاسمية فتنصب المبتدأ، وأخواهما: (إنّ، أنّ، لكنّ، كأنّ، ليتَ، لعلّ).

(كان وأخواتها)[1]، و(كاد وأخواتها)[2]، و(ظنَّ وأخواتها)[3]، و(أعلم وأرى)[4]، فتغيَّر معناها فتغيَّر معناها وزمنها وكذلك وضعُها الإعرابيُّ.

■ **الجملة المُطْلَقَة:**

و مِن أمثلتِها قول أبي ذؤيب (الطويل التام):

ضَرُوبٌ لِهَامَـاتِ الرِّجَـالِ بِسَـيْفِهِ   إِذَا حَـنَّ نَبْـعٌ بَيْـنَهُمْ وشَـرِيجُ

يُقَرِّبُـهُ لِلْمُسْتَضِـيفِ إِذَا أَتَـى   جِـرَاءٌ وَشَـدٌّ كَـالحَرِيقِ ضَـرِيجُ[5]

وقد ابتدأ المقطع بجملة اسميَّة، خبرها (ضروبٌ) ومبتدأها محذوف جوازاً لتعيّن الخبر و اختصاصه به، و تقديره (هو)، و الجملة الاسمية لم ينسخها ناسخ، وهذا عينه ما تحقق في الابتداء بكلمة (حيّ) في قول جنوب أخت عمرو ذو الكلب (المتقارب التام):

وَحَـيٍّ أَبَحْـتَ وَحِـيٍّ صَـبَحْتَ   غَـدَاةَ الهِيَـاجِ مَنَايَـا عِجَـالاَ

وَكُـلُّ قَبِيـلٍ وَإِنْ لَـمْ تَكُـنْ   أَرَدْتَهُـمُ مِنْـكَ بَـاتُوا وِجَـالاَ[6]

كما أضفى التقسيمُ الذي جُمِعت أطرافُه في آخر النَّص جماليَّة أسلوبيَّة، أضفتْ على البيت أبعادًا واسعة لخَّصتها شموليَّةُ الشَّطْر الثاني من البيتين.

أمّا قول أبي ذؤيب (المتقارب التام):

وَصَـبْرٌ عَلَـى حَـدَثِ النَّائِبَـاتِ   وَحِلْـمٌ رَزِيـنٌ وَقَلْـبٌ ذَكِـيُّ[7]

---

(١) (كان وأخواتها) تدخل على الجملة الاسمية فتنصب الخبر، وأخواتها: (أضحى، أمسى، صار، أصبح، ليس، مادام، مادام، مازال، مابرح).

(٢) أفعال الشروع، والمقاربة، والرجاء، وتعمل عمل كان، ومنها: (طفق، جعلَ، أنشأ، أخذ، علّق، هبّ، أوشكَ، حرى، اخلولق).

(٣) أخوات ظنّ، تنصب المبتدأ والخبر معًا، ومن أخواتها: (حسب، صيّر، خال، رأى، عدّ، حجا).

(٤) هي أفعال التعدية التي تنصب مفعولين.

(٥)(الديوان، ق٣/ص١٢٣).

(٦) (الديوان، ق٢/ص١٩٠).

(٧) (الديوان، ق١/ص٦٨).

فـــ(صَبْرٌ) خبر لمبتدأ محذوف، تقديرُه: (صَبْرِي صَبْرٌ على حَدَثِ النَّائبـــاتِ)، وكـــذلك في الحلم (حِلْمِي حِلْمٌ)، والقلب (قَلْبِي قلبٌ).

- **الجملة المقيَّدة:**

تَتَجَلَّى فائدة تقييد الجملة في المقطع الشِّعْرِي، في تحديد زمنها و حصر مدّتها، فيتخصص موضع الانتقال فيه، فإن اشتمل المقطع الشِّعْرِي على إحدى أخوات كان–ولكلٍّ منها معنى مستقلٌّ- يتيحُ ذلكَ فرصة تحديدِ اتساع الانتقالة الزمنية الشِّعْرِي في القصيدة، التي يُصاحبها تغيير نفسي وانفعالي أحدثه التّحول الذي أنشأته كان و أخواتها. أمَّـــا إنَّ وأخواتهـــا فإنـــه يُضاف إلى معانيها الأصليَّة معانٍ تختصُّ بها في المقطع الشِّعْرِي، ولعـــلَّ مِـــن أبـــرز تلـــك الإضافات المعنويَّة، قطعَ الاحتمال و رفعُ الشّكِ، فالتوكيد بـــ(إنَّ) يفرِّغ الذّهنَ الـــمُتَلَقِّي من أي احتمال للشكِّ، ومن أمثلة النّسخ بكان وأخواتها، الذي يتَّضح فيه الانتقال الـــزمني قول أبي خراش (الطويل التام):

فَأَصْـــبَحَ إِخْـــوَانُ الصَّـــفَاءِ كَأَنَّمَـــا   أَهَالَ عَلَيْهِمْ جَانِـــبَ التُّـــرْبِ هَائِـــلُ[1]

وهذا البيت يمثِّل المقطع الشِّعْرِي لقصيدة رثائية، افتتحها أبو خراش باســـم القاتـــل المسلم صريحًا يهجوه ويؤبّن المقتول، ويذكر في البيت الذي يسبق المقطع الشِّعْرِي أنَّهم قـــد أحاط بهم الإسلام حتى عاد الفتى كالكهل، لا يقول إلاَّ الحقَّ والصِّدق، ثمَّ بعد ذلك قـــال: (فأصبح)، وهنا إشارة إلى أن الحال قد تغيَّرَت وتبدَّلت؛ لأن إخوان الصفاء والدعة والأمن فضَّلوا الصمت، فكأنه قد حثا التراب على رؤوسهم.

ومن أمثلة النَّسْخ بظنَّ وأخواتها، قول أبي ذؤيب الهذلي (المتقارب التام):

أَرِبْـــــتُ لِإِرْبَتِـــــهِ فَانْطَلَقْـــــ   ـــتُ أُزْجِـــي لِحُـــبِّ الإِيَـــابِ السَّـــنِيحَا
عَلَـــى طُـــرُقٍ كَنُحُـــورِ الرِّكَـــا   بِ تَحْسَـــبُ آرَامَهُـــنَّ الصُّـــرُوحَا
بِهِـــنَّ نَعَـــامٌ بَنَاهَـــا الرِّجَـــا   لُ تُبْقِي النَّفَـــائِضُ مِنْهَـــا السَّـــرِيحَا[1]

(١) (الديوان، ق٢/ص١٥٠).

ومفاد (حَسَبَ) في هذا المقطع الشِّعْرِي يتجلَّى في تقديم صورة الشك على طريقة اليقين، فالآرام تراها صروحًا رأي الحسبان والخيال.

ومن أمثلة النَّسخ بـ(إن) وأخواتها قول حبيب الأعلم (الوافر التام):

وَإِنَّ سِيَادَةَ الأَقْوَامِ فَاعْلَمْ   لَهَا صَعْدَاءُ مَطْلَعُهَا طَوِيلُ[2]

و فيه يتبيَّن أنَّ السِّيادة والرفعة ليست سهلة، فنَيْلها لا يكون إلاَّ بشِقِّ الأنفس.

=

(١) (الديوان، ق١/ص١٣٦).

(٢) (الديوان، ق٢ / ٨٧).

ثانيا: صيغة الإنشاء:

إنَّ المتتبِّع لأساليب الإنشاء في اللُّغَة العربية، يدركُ تمامًا أنَّ الفصل الذي حددته التعريفات بين الخبر والإنشاء لا ينفي تمازجهما وتعاونهما لأداء رسالة النَّصِّ ومعانيه، فأسلوب الأمر أو النَّهي في قولنا مثلاً ﴿لا تُشْرِكْ﴾[1]، أو أسلوب الاستفهام في قوله تعالى: ﴿أَكَفَرْتَ بِالَّذِي خَلَقَكَ﴾[2]، فقد دخلَ كلاًّ من النهي والاستفهام فيها على جملةٍ كانتْ في في الأصل خبريَّة فعليَّة، ثمَّ انتقلت بفعل النهي منه إلى الإنشاء، وهذا يعني أنَّ الفصل بين الإنشاء والخبر قاعديًّا لا يمكن أن يكون في المعاني والدلالة، فهي كلٌّ متكاملٌ يصنع نسيج النّص، وهو بطبيعته ينقسم إلى قسمين: طلبي وغير طلبي.

أ: **الجملة الإنشائيَّة الطلَبيَّة**: للإنشاء الطلبي أساليب عدَّة هي: الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمنِّي، والنداء، والعرض، والتحْضِيض، والتحذير والإغراء، والدعاء، غير أن الأنواع الخمسة الأولى من هذه الأساليب أكثرها حضورًا في لغة العرب، وأوسعها انتشارًا في استعمالاتهم[3].

أسلوبُ الأمر والنَّهي: يتَّفق أُسْلُوبَا الأمر والنهي - من أساليب الإنشاء الطلبي - في أنهما لا بُدَّ فيهما مِن اعتبار الاستعلاء، وتعلُّقهما بغيرهما، ويختلفان في أن كلَّ واحدٍ منهما مختصّ بصيغة تخالف الآخر، فدلالة الأمر على الطلب والنهي على المنع، وإرادة الأمر إرادة مأمورة، أمَّا النهي فلا بُدَّ فيه من كراهية منهيَّة، والنَّهي يقتضي الفور والتكرار، والأمر ليس كذلك[4]، ومن ذلك قول أبي ذؤيب (الكامل التام):

إِيَّاكَ لاَ تَأْخُذْكَ مِنِّي سَحَابَةٌ ينفّر شاء المقلعين خريرها[5]

---

(١) سورة لقمان، (آية: ١٣).

(٢) سورة الكهف، (آية: ٣٧).

(٣) ينظر: الأساليب الإنشائيَّة في العربيَّة، إبراهيم عبود السامُرَّائي، دار المناهج للنشر والتوزيع، عام ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م، ط١، (ص: ٢١).

(٤) السابق، (ص: ٣١).

(٥) (الديوان، ق١/ ص١٥٩).

فقد بدأ هذا البيت بالتحذير، فهو يحذِّره من استمطار سحابته - يقصد الهجـــاء - وينهاه عن الأخذ بالسبُل التي تستوجب الهجاء، فالنَّهْي هنا خرج إلى معنى التهديد والتوبيخ.

أسلوب النداء: أسلوبُ النداء من أساليب الإنشاء الطلبي، وهو توجيه الـــدعوة إلى المخاطب وتنبيهه للإصغاء، وسماع ما يُريده المتكلِّم، أو هو: طلب الإقبال بالحرف "يـــا" أو إحدى أخواهما[١]، مثل قول أبي ذؤيب (الطويل التام):

أَعَـــاذِلُ لاَ إِهْـــلاكُ مَـــالِيَ ضَـــرَّنِي وَلاَ وَارِثِي - إِنْ ثُمِّرَ المالُ - حَامِدِي[٢]

فقد قصد إلى نداء (العاذل) بهمزة النّداء، ليصبغ المقام بصِبْغَةٍ رسائليّة يجتمع فيهـــا المُرســـلة الذي يمثِّل الشاعر، و الـــمُتلقِي وهو(العاذل)، و الرّسالة هي خلاصـــة خبرتـــهِ في الحيـــاة ونصُّها: أنّ الكرمَ لا يضرُّ الكرام، و لن يحمدني الوارث، إن ثمرتُ لهُ مالي.

أسلوب الاستفهام: وهو أسلوبٌ يسأل عن شَيْء ما، زمانه أو مكانه، أو حال من أحواله، أو يُسأل به عن مضمون جملة، وذلك بأدوات خاصة تسمَّى: أدوات الاســـتفهام، ويتطلب كل استفهام جوابًا[٣]، ومن أمثلته قول أبي ذؤيب في مقام الإنكار والاستبعاد بعد أنْ حدثت الخيانة من خالد مع صاحبة أبي ذؤيب (الكامل التام):

وَلَمَّا تَطِبْ نَفْسِـــي بِإِرْسَـــالِهَا لَكُـــمْ وَهَلْ يَنْفَعَنْ نَفْســـي إِلَـــيْكُمْ أَنَاتُهَـــا؟[٤]

وفيه استفهام المستنكر و ذهولُ المفجوع، بأنّه لا يمكنُ أن ينفعه الحلم و الأناة مـــع خالـــد والصّاحبة؛ بسبب فعلتهما. أمّا قول المتنخل (البسيط التام):

هَـــلْ أَجْزِيَنَّكُمَـــا يَوْمًـــا بِقَرْضِـــكُمَا وَالقَرْضُ بِالقَرْضِ مَجْـــزِيٌّ وَمَجْلُـــوزُ[٥]

والاستفهام (هلْ) خرج إلى معنى التحقير، فهو يحقّر فعلهم بترفُّعهِ عنه.

أمَّا قول سَاعِدَة بن جُؤَيَّة (الطويل التام):

---

(١) الأساليب الإنشائيَّة في العربيَّة، إبراهيم السامُرَّائي، (ص: ٦١).

(٢) (الديوان، ق١/ ص ١٢٣).

(٣) الأساليب الإنشائيَّة في العربيَّة، إبراهيم السامرّائي، (ص: ٣٤).

(٤) (الديوان، ق١/ص١٦٣).

(٥) (الديوان، ق٢/ص١٧).

أَلَمْ نَشْــرِهِمْ شَــفْعًا وَيُتْــرَكُ مِــنْهُمُ بِجَنْبِ العَــرُوضِ رِمَّــةٌ وَمَزَاحِــفُ[1]

فإنَّ الاستفهام في البيت السابق بالهمزة خَرَج من دائرة الاستفهاميَّة إلى معنى التقرير، فهــو يُقَرِّر حدوث الإتْباع منهم، الذي قصده من كلمة (نشرهم).

ومعنى قول مالك بن خالد الخناعي (الطويل التام):

وَكَانَ لَهُمْ فِي رَأْسِ شِــعْبٍ رَقِيــبُهُمْ وَهَلْ تُوحِشَنْ مِنَ الرِّجَــالِ المَرَاقِــبُ[2]

هو (هل تخلو أماكن المراقبة من الرجال)، والإجابة بالطبع: لا؛ لأنَّ البيت الســابق يقــدِّم وصفًا وافيًا لهؤلاء الرجال؛ كخُروجهم في جماعاتٍ كالغربان، فمِن غير المتوقَّــع أن تخلــو مراقبهم من الرجال.

وقول حبيب الأعلم (الكامل المجزوء المرفل):

مَــــا شِـــــئْتَ مِـــــنْ رَجُــــلٍ إِذَا مَـــا اكْــتَظَّ مِـــنْ مَحْــضٍ وَرَائِـــبْ

حَتَّـــــــى إِذَا فَقَــــــدَ الصَّـــــبُو حَ يَقُــولُ: عَــيْشٌ ذُو عَقَــارِبْ(٣)

وخلاصة معنى المقطع الشِّعْري السابق: ما أنت فاعلٌ مع رجلٍ يفْعَلُ ويفْعَلُ؟ وما في هــذا البيت استفهاميَّة مفادُها الاستنكار والتعجُّب مِن سوء تصرُّفه، فهو "رجلٌ ساقط الهمَّــة، لا يَعْنيه من أمر الحياة إلاَّ التغذية، شأنه شأن البهيمة"[4].

أسلوب العرض والتحضيض: العَرْضُ هو طلَبُ الشيء بلِين، أمَّا التحضيض فهــو: طلب بحثٍّ[5]. ومثالُه الوحيد في المقاطع الشِّعْريَّة في الديوان، قول أبي خراش (الوافر التام): التام):

أَلاَ فَاعْلَمْ خِرَاشُ بِأَنَّ خَيْــرَ الْـــ مُهَــــاجِرِ بَعْــــدَ هِجْرَتِـــهِ زَهِيــــدُ

فَإِنَّـــكَ وَابْتِغَـــاءَ البِـــرِّ بَعْـــدِي كَمَخْضُـــوبِ اللَّبَـــانِ وَلاَ يَصِـــيدُ(١)

---

(١) (الديوان، ق١/ص٢٢٧).

(٢) (الديوان، ق٣/ ص١٢).

(٣) (الديوان، ق٢/ص٨٢).

(٤) الأُسْلوبيَّة والتقاليد الشِّعرية–دراسة في شعر الهذليين، محمد بريري، (ص: ٧٥).

(٥) ينظر: الأساليب الإنشائيَّة في العربيَّة، إبراهيم السامرائي، (ص: ٩٢).

فهو في مقامٍ يُحَضِّض فيه ترك الهجرة؛ لأنه في هجرته يُصيب القليل من الخير، مُقارنة ببقائه، ومَثَلُه في ذلك مثَلُ الكلب الذي يلطخ نفسه بالدَّم، ويعتقد الناس أنه صادَ فريسةً، وهو في الحقيقة لَم يفعلْ.

وَوُجودُ (ألا) في بيتٍ يقَعُ في نهاية النَّصِّ، واتّفق في وضْعِه المصدران -الديوان وشرح السكري - يَجْعَلُنا نعتبرُه فريدًا؛ لأنه اشتمل على أداة استفتاحٍ وتنبيه، وبالعودة إلى المقصد الذي أُسِّس عليه النَّصُّ نَجِد أنَّه يُخاطبُ ابنه الذي طلب الهجرة مع عمر بن الخطاب، والمشاعر الأبوية التي سيطرت على النَّصِّ جعلتْه يرجِّح كفَّة الإبقاء على إذن الهجرة، مما دعاه إلى أن يقطع النَّصَّ ببيتَيْن؛ لعلهما يستقرَّان في ذهن الابن — خراش -فطعَّمها بألفاظ التوسُّل والتحضيض، واسترعاء السمع والقلب، وهي: (ألا - اعلم - التضاد بين الخيريَّة والزهادة - صورة الكلب)، كلُّ هذه الطرق حشدها ليقنعَ ابنه بعدم جدوى الهجرة.

ب: الجملة الإنشائيَّة غير الطلبيَّة:

أسلوب التمنِّي: هو نوعٌ من أنواع الإنشاء الطلبي، وهو طلبُ أمرٍ محبوب، لا يرجى حصوله، إمَّا لكونه مستحيلاً، وإمَّا لكونه ممكنًا غير مطموعٍ في نَيْله[٢]، ومثاله ذلك قول أبي ذؤيب (البسيط التام):

لَوْ كَانَ مَدْحَةُ حَـيٍّ أَنْشَـرَتْ أَحَـدًا أَحْيَا أُبُوَّتَـكَ الشُّـمَّ الأَمَـادِيحُ[٣]

(فلو) هنا أداة غير أصليَّة للتمنِّي، ألحق بها أمر مستحيل الحدوث، مع قناعة الشَّاعِر بذلك، فهو يتمنَّى ما استحال، فامتناعُ إحياء المدح للميّت حاصلٌ في هذا المقام، ولكن إن حدث فإنَّ المرثيَّ - والد ليلى - سيكون ممن ينالهم، لكثرةِ ما مُدِح به هذا الرَّجُل الكريم.

=

(١) (الديوان، ق٢/ص١٧١).

(٢) ينظر: الأساليب الإنشائية في العربية، إبراهيم السامرائي، (ص: ٥٧).

(٣) (الديوان، ق١/ص١١٣).

وحدوث كلا الأمرين محال – حياة الميِّت، وقدرة المدح – ولكنَّه فضَّل تقديم المحال في ثَوْبِ المُمْكِن؛ لاعتبار أقصى ما يراد حين الفقد وهو: (عودة المفقود).

أسلوب القسم: أسلوب يلجأ إليه المتكلِّم للتوكيد وإزالة الشَّكِّ(١)، ومن ذلك قول قول عبد مناف بن الربيع (الطويل التام):

فَـــوَاللهِ لَـــوْ أَدْرَكْتُـــهُ لَمَنَعْتُـــهُ وَإِنْ كَانَ لَـمْ يَتْـرُكْ مَقَــالاً لِقَائِــلِ(٢)

فالشاعرُ هنا أقسمَ على إمكانيَّة منْعِ القتل، إن حصل الإدراك قبله، علـى طريقـة التحسُّر، ولكنَّه في الشَّطْر الثاني، ينتقل مِن مخاطبة الآخر إلى اسـتنطاق الـذات؛ وذلـك باستئناف جملة الشَّطْر الثاني بعد الواو كقول رجلٍ من هُذَيْل (الرجز التام):

قَدْ كُنْتُ أَقْسَـمْتُ فَثَنَّيْـتُ القَسَـمْ لَئِنْ نَأَيْـتُ أَوْ رَمَيْـتُ مِـنْ أُمَـمْ

لَأَخْضِبَنْ بَعْضَكَ مِنْ بَعْضٍ بِدَمْ(٣)

والقسمُ في هذا الموضع يَحْمِلُ معنى التهديد والتوعُّد.

---

(١) يُنْظَر: الأساليب الإنشائية في العربية، إبراهيم السامرائي، (ص: ١٣٥).

(٢) (الديوان، ق٢/ص٤٧).

(٣) (الديوان، ق٣/ص٩٧).

أبرز الظواهر التركيبيّة في المقطع الشِّعْري:

تركيب القصر: القصر في اصطلاح البلاغيين هو: "تخصيص شَيْء بشيء بطريق مخصوص"(١)، وليس القصْرُ بـ(إنّما) و(ما وإلاَّ) بمنزلة واحدة، ولم يستعملا ليكونا بمنزلة المترادفين(٢)، وفي الأمثلة التالية ورد أسلوب القَصْر في المقطع الشِّعْري بطريقة (ما، وإلاّ)، ومن أمثلتِه قولُ أبي ذؤيب (الطويل التام):

وَمَا أَنْفُسُ الفِتْيَانِ إِلاَّ قَرَائِنٌ ... تَبِينُ وَيَبْقَى هَامُهَا وَقُبُورُهَا(٣)

وقول حذيفة بن أنس (الطويل التام):

وَمَا نَحْنُ إِلاَّ أَهْلُ دَارٍ مُقِيمَةٍ ... بِنَعْمَانَ من عَادَتْ مِنَ النَّاسِ ضَرَّتِ(٤)

ففي المثال الأول: قصر حال الاقتران في طريق الموت على أنفُس الفتيان؛ فهي مقترنة ببعضها البعض إلى الفناء، ولا يبقى إلاَّ الهامَّة التي تطلبهم ثأره، وإذا فتَّشْنا عن القصيدة في شرح السُّكَّرِي، فإنَّنا نجد أنَّ هذا البيت لا يعدُّ مقْطعًا شعريًّا في القصيدة على رواية السكَّري، بل يقَعُ تاسعًا في قصيدة تبلغ سبعة عشر بيتًا، وبيتُ المقطع فيها هو:

فَإِنَّ حَرَامًا أَنْ أَخُونَ أَمَانَةً ... وَآمَنُ نَفْسًا لَيْسَ عِنْدِي ضَمِيرُهَا(٥)

فوُجودُ بيت المقطع في غير موضعه يشكِّل مسألةً تحتاج إلى تدقيق، خُصُوصًا حين وُضع تاسعًا، والقصيدةُ تبلُغ سبعة عشر بيتًا، والرواية المُثْبَتَةُ في الديوان تَدُلُّ على الفخر والاعتزاز، أمَّا الرواية المثبتة في شرح السكري فإنها تَدُلُّ على الحكمة.

---

(١) علم المعاني، دراسة نقديَّة وبلاغية لمسائل علم المعاني، بسيوني فيّود، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، عام ١٤١٩هـ/١٩٩٨م، ط١، ج٢، (ص: ٦).

(٢) ينظر: التراكيب النحويَّة مِنَ الوِجْهة البلاغيَّة عند عبد القاهر الجرجاني، عبد الفتاح لاشين، دار المريخ للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، الرياض، (ص: ١١٢).

(٣) (الديوان، ق١/ص١٥٦).

(٤) (الديوان، ق٣/ص٢٩).

(٥) شرح السُّكَّري، مجلد١، (ص: ٢١٠).

وبعد التسليم بِثُبوت الرِّوايتَيْن يمكنُ أن نُرَجِّحَ إحداهما لأسباب؛ فَوَجَدْنا أنَّ الرِّواية المُثْبَتة في الديوان أقرب لمفهوم المقطع الشِّعْرِي وأتقن لآلية الختم؛ لأنَّ الشَّاعِر في القصيدة غلبتْ حميَّته على حكمته، فهو في مقام يفْخَر فيها بقوتهم وبسالتهم واستمرائهم للحروب وخوض غمارها، فكان الأنسبُ أن يكون القطعُ ببيت يلبِّي حاجة السامع التوَّاقة إلى استكمال سلسلة المفاخر، إلاَّ أن للبيت المثبت في شرح السُّكَّري وجْهَ تأويلٍ، وهو: أن الشَّاعِر في مطلع القصيدة كان يشرح الخطأ الحربي الذي أوْقَعَهُمْ في إصابة قومٍ لم يكونوا مقصودينَ في هذه الحرب؛ مما سرَّ بعضُ قبائل هذيل، وأغضب بعضها.

تركيب الحذف: يكون الحذفُ لأحد طرَفَيِ الجملة – إمَّا المسند أو المسند إليه – لأغْراضٍ تجاوزتْ حدود الحذف لذاته، وذلك كما ورد في بيت أبي خراش – وقد كان يفخر بقومه – حين قال (الوافر التام):

بَنُو الحَرْبِ أَرْضَعْنَا بِهَا مُقْمَطِرَّةً ... فَمَنْ يُلْقَ مِنَّا يُلْقَ سِيدٌ مُدَرَّبُ
فُرَافِرَةٌ أَظْفَارُهُ مِثْلُ نَابِهِ ... وَإِنْ يُشْوِ نَابُ اللَّيْثِ لاَ يُشْوِ مِخْلَبُ(١)

فنجد أنَّ (بنو) في المثال السابق خبر لمبتدأ محذوف، وتقدير الكلام: (نحن بنو الحرب)، فحذفَ المبتدأ لتأكيد الاختصاص، وكمال المدح، ولا يجنح الشَّاعِر إلى هذا الأسلوب في المقطع الشِّعْرِي – وخاصَّة في مقام الفخر – إلاَّ وهو يغرض إلى تعزيز السامع وإشاعة الخوف والاضطراب في أنفس الأعداء، فهو يصِفُ أشد أنواع الحرب، ويزعُم أنهم قد أُرضعوا بها، وتهيَّؤُوا لشُرورها.

أمَّا قول أبي ذؤيب (المتقارب التام):

وَصَبْرٌ عَلَى حَدَثِ النَّائِبَاتِ ... وَحِلْمٌ رَزِينٌ وَقَلْبٌ ذَكِيُّ(٢)

---

(١) (الديوان، ق٣/ص٢٥).
(٢) (الديوان، ق١/ص٦٨).

فإننا نلمس حذفَ المبتدأ: و(صبرٌ، وحِلْمٌ، وقَلْبٌ) أخبارٌ لمبتدئاتٍ محذوفة، تقديرها: (صبري، وحلمي، وقلبي)، وقد اكتفى الشَّاعِر بالخبر على صيغة (فعْل)؛ لأنَّه في مقام توجُّعٍ أثارتْه ذكرى (نُشيبة)، وفي حذف المبتدأ مبالَغةٌ في التأسِيَة والتقوية، وكأنه يأمل أن يجتمعَ الصبرُ كلّ الصبر أمام حدَثِ النَّائبات، والحلم كله والقلبُ أجمعه.

التقديم والتأخير: "يمثِّل التقديمُ والتأخيرُ واحدًا من أبرز مظاهِر العُدُول في التركيب اللغوي، وهو يُحَقِّق غرضًا نفسيًّا دلاليًّا، ويقوم بوظيفة جماليَّة؛ باعتبارِه مَلْمَحًا أسلوبيًّا خاصًّا، ويتمُّ عن طريق كسر العلاقة الطبيعيّة المألوفة بين المسند والمسند إليه في الجملة؛ ليضعها في سياق جديد وعلاقة متميّزة"(١)، فعمليَّة تأليف العناصر التي تتركب منها الجُملة تقع في مرحلتين، أولاهما: اختيار العناصر من جُملة الإمكانات الهائلة التي تتيحها اللغة، وهذا عملٌ أسلوبيٌّ محض، والثانية: إعادة ترتيب عناصر الجملة، وهذا اختيار نحويّ في الحدود التي يسمح بها النّظام النحويُّ والتركيبي للغة(٢)، كما يحدث التقديم في الجملة لإحدى غايتَيْن؛ إمَّا التخصيص، أو تقوية الحكم.

ومِن أبرز وظائف التقديم والتأخير في المقطع الشِّعْري ما يتَّضح في عمليَّة الترابط والانسجام وجَذْب الانتباه إلى لحظة تمام الغاية، ففي قول أبي ذؤيب الهذلي (الوافر التام):

سَبَقْتَ إِذَا مَا الشَّمْسُ كَانَتْ كَأَنَّهَا ... صَلاَءَةُ طِيبٍ لِيطُهَا وَاصْفِرَارُهَا
إِذَا مَا سِرَاعُ القَوْمِ كَانُوا كَأَنَّهُمْ ... قَوَافِلُ خَيْلٍ جَرْيُهَا وَاقْوِرَارُهَا
إِذَا مَا الخَلاجِيمُ العَلاجِيمُ نَكَّلُوا ... وَطَالَ عَلَيْهِمْ حَمْيُهَا وَسُعَارُهَا(٣)

---

(١) البِنَى الأُسْلوبيَّة في النّص الشِّعْري دراسة تطبيقيّة، راشد حمد الحسيني، (ص: ٢٣٣).

(٢) يُنْظَر:الأسلوبيّة الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة للطباعة والنّشر، عام ٢٠٠٧م - ١٤٢٧هـ، ١٤٢٧هـ، ط١، (ص: ٢٧٦).

(٣) (الديوان، ق١/ص٣٢).

يُمكن أن نعدَّ الشاهد السابق مِنْ أَوْفَى شواهد التقديم، فقد تقدَّم جوابُ الشـرط على أفعاله؛ لأنَّه أراد تقديم البشارة وتعزيز كمال الفخر، ثم بعد ذلك استرفد من الزمـان والمكان والقوى ما يثبت هذا التقدُّم والسَّبْق.

فالممدوح (نشيبة) كان السابق حينما انزوت الشمس للمغيب، وحين تعبت قوافـل المسرعين من القوم إلى حد الضمور واليبَس، وحين جبُن الرجال الطوال وطال عليهم سعار الحرب، فالنتيجةُ كانت عند الشَّاعِر أهمَّ من وصف الأوضاع؛ لأنَّه مهتمٌّ بتعزيز السـبق في ذهن المتلقي، ثم تتابع ملابسات هذا التفرُّد وأوجه خصوصيَّته.

أما في قول أبي ذؤيب (الكامل التام):

وَكِلاَهُمَا قَدْ عَـاشَ عِيشَـةَ مَاجِـدٍ   وَجَنَى العَـلاَءَ لَـوْ انَّ شَـيْئًا يَنْفَـعُ[(١)]

فإنَّ التوكيد المعنوي (كلاهما) قد تقدَّم على الأمر المؤكَّد في جملة (عاش)، فهو يؤكِّد أن البطلَيْن اللذين طلبَا المجد قد استويا في كسب العيش الماجد في آخر الصراع، على الرغم من إيمانه بانعدام إمكانيَّة النجاة المطلقة مـن المـوت والقـدر؛ لـذلك كـان التوكيـد بـ (كلاهما) التابعة في مقدِّمة البيت، بينما جملة (عاش) الـتي جـرى عليهـا التوكيدُ تأخَّرَتْ عنه، وكذلك قول أبي ذؤيب (المتقارب التام):

فَلَـوْ نُبِـذُوا بِـأَبِي مَـاعِزٍ   حَدِيـدِ السِّـنَانِ وَشَـاهِي البَصَـرْ
وَبِـابْنَيْ قُبَـيْسٍ وَلَـمْ يُكْلَمَـا   إِلَـى أَنْ يُضِـيءَ عَمُـودُ السَّـحَرْ
لَقَـالَ الأَبَاعِـدُ وَالشَّـامِتُو   نَ كَانَـتْ كَلَيْلَـةِ أَهْـلِ الهُـزَرْ[(٢)]

يوضِّح الشاهد السابق جماليَّة التأخير كذلك، فالشاعرُ أخَّرَ الجواب عـن شـرطه، وفَصَل بينهما بفاصلٍ؛ فقد تقدَّم فعلُ الشرط وتأخَّر جوابُه: (نبذوا – لقال)، كما جـرت قاعدة الشرط، وفُصل بينهما بمجموعة من الشخصيات التي اتصلتْ بالحدث من قريب.

وجماليّة ذلك تتبيَّن مِن تأخير العاقبة في جواب الشرط لمفاجأة المتلقِّي، خصوصًا إذا علِمْنا أنه قد أخَّرَ مُناسبة النَّصّ إلى موضعِ القطع في القصيدة، وهذا يؤيِّـد توجيـه المقـام

---

(١) (الديوان، ق١/ص٢١).

(٢) (الديوان، ق١/ص١٥١).

لتركيب الكلام. فقد ذُكر في الديوان ما يثبتُ أنَّ مناسبة القصيدة تكـورَّت في مقطعها الشِّعْرِي هنا نصّه: "ذلك أنَّ حيّا من بني سليم بيَّتوا أناسًا من هذيل فقتلوهم تلك الليلة قتلاً شديدًا، وكان أبو ماعز أسفل من الدار التي أصيبت في حدٍّ من هذيل، فسمع الهاتفة في آخر الليل فيمن معه، فأتاهم فوجد القوم قد قُتلوا؛ فلذلك قال أبو ذؤيب:

فَلَـوْ نُبِـذُوا بِـأَبِي مَـاعِزٍ ... حَدِيدِ السِّـنَانِ وَشَـاهِي البَصَـرْ[1]

لقد ناقشنا في هذا المبحث فاعليَّة الاختِيار التي توضِّح قدرة الجملة على أداء المعنى المراد بخصوصيّة تامَّة، وبيان شعور الشَّاعِرِ في مقام القول، ودور النسيج الفنِّـيِّ للجملة الطويلة أو القصيرة في تماسك المقطع الشِّعْرِي والتحامه بالقصيدة التي ينتمي لها، وكذلك الأساليب التي يقصدها الشعر، ويخص بها المقطع الشِّعْرِي دون غيرها.

---

(١) (الديوان، ق١/ص١٤٥).

المبحث الثالث:
مُستوى الصُّورة الفنِّيَّة

الصُّورةُ الشِّعْريَّة هي: "ما ترسمه لذهن المُتَلَقِّي كلماتُ اللُّغَة شعرًا أو نثرًا من ملامح الأفكار والأشياء، والمشاهِد والأحاسيس والأخيلة، وتكون إما فكرة نقليَّة تقريريَّة، ترسم معادلها الحقيقي في أخصِّ خصائصه الواقعية، وإما معادلاً فنيًّا جماليًّا يُوحي بالواقع، ويُومِئ إليه بأشباهه مِنَ الرُّسوم واللوحات عن طريق الحَشْدِ الإيقاعي وسائر ضُروب الإيماء البلاغي والبديعي والصياغات التشكيليَّة، والتقنيات الأُسلوبيَّة واللغويَّة المختلفة"(١). فللصُّورة هنا دلالةٌ واسعة لاشتمال تعريفها على أمورٍ عدّة، ولكن المخلِّص للتعريف من اللبس هو وُجُود الصورة، فالإيقاع مثلاً بلا صورة لا يشمله التعريف، "وإذا كان إليوت يرى أنَّ الوزن – أو الإيقاع – يَلِد الصورة أحيانًا، فإنَّ الشَّاعِر كلوديل يضَع الصورةَ في مقابل الوزن دعامتَيْنِ للشعر، ويُفرد لكُلٍّ منهما مجال تأثيرُه: إنَّ الإلهام الشِّعْرِي يتميَّز بموهبتِي الصورة والعدد – أي الوزن – فبالصورة يُصبح الشَّاعِر بمثابة رجلٍ صعد إلى مكان مرتفع؛ فأصبح الشَّاعِرُ يُشاهد من حوله أُفُقًا أوسع، فيه تَتَقَرَّر بين الأشياءِ عَلاقاتٌ جديدة لا تتحدد بالمنطق أو بقانون العلية، بل بارتباط مُنْسَجِمٍ لتكوين المعنى، وبالعدد تتخلص اللُّغَة من الظروف والملابَسات، ومن المُصادَفات، وينفذ المعنى إلى العقل بالأذن، وهو حافل بما يلذ العقل والجسم معًا"(٢).

وَيَتَرَتَّبُ على ذلك أنَّ الصُّورةَ الفنِّيَّة الشِّعْرِيَّة ترتكز على أمرين هامَّيْنِ هما: (الإيقاع) المتمِثّل في الانسجام النغَمِي النَّصِّي المتَعَدِّد، والركيزة الثانية هي (الخيال)؛ لأنَّه يرفد النَّصَّ بروافد فنيَّة تُخرجه من إطار الكلام التقريري العادي، "فإذا كان الخيالُ العام مقفرًا وفاترًا، فإنَّ النَّظرة الشاعريَّة أو الصورة الحيَّة تنقرض وتتقلَّص، ولا يبقى إلاَّ المنظار النفعي والفكرة الخالصة"(٣)، فتضافر الوزن مع الخيال يُنتج الصُّورة الفنِّيَّة؛ لذلك نجد أنَّ الصُّورة الفنِّيَّة المخِيلة في الدِّراسات الأُسلوبيَّة قائِمة على الصُّورة البيانيَّة؛ فهي تشمل التراكيب المتضمنة

---

(١) قاموس المصطلحات اللغوية و الأدبية، أيميل يعقوب وآخرون، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، عام١٩٨٧م، ط١، (ص: ٢٤٧).

(٢) الصُّورة والبناء الشِّعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، (ص: ١٠).

(٣) بُذُور الاتِّجاه الجمالي في النقد العربي القديم، رمضان كريب، دار الغرب للنشر والتوزيع ٢٠٠٤م، (ص: ٩٣).

جهدًا تصويريًّا؛ سواء كان هذا التصوير استعاريًّا أو كنائيًّا أو تشبيهيًّا أو مجازيًّا[1]، فكلُّ هذه التراكيب صوريَّة تقوم على ائتلاف ركنَيْن أساسيين؛ هما: الوزن والخيال.

الصورة الفَنِّيَة في المقطع الشعري:

تتمثَّل أهميَّة الصُّورة في طريقتها المستقلة في جذب الانتباه، مما يُمَهِّد لعمليَّة التفاعل مع المعنى المصوَّر، ومِن ثَمَّ التأثُّر به، ويسلك المبدع بالصورة سبُلاً متعدِّدة لأداء هذه الوظيفة؛ منها الشرح والتوضيح والتمثيل[2]، والصورة في النَّصِّ الشِّعْرِي تطبعه بطابع من الخصوصيَّة والجمال، كما أنَّ "التقديم الشَّكلي للأشياء الذي تمتاز به الصورة يأتي من تشكيل الشَّاعِر الخاص للكون، عن طريق فكرِه المشحون بالعاطفة، وبالتالي - وهذا هو المهم الآن - يفتح منافذ الكون الجديدة؛ زمانًا ومكانًا، حتى يدخلَ منها الآخرون بعد أن يكونوا قد توحَّدوا معه - ولا أقول: اتَّفَقُوا وإياه - في الرؤيا والتوقُّع، فالمرءُ في هذا يكون إمَّا فاعلاً مستغرقًا، أو شاهدًا متفاعلاً، ذلك لأن الرُّؤيا هي التي تدفع الفِعْل عند الشاعر، والتفاعُل يُحَقِّق الرؤيا عند المُتَلَقِّي والناقد"[3]، وهذا التفاعُل الصُّوري يخلُق الصُّورة التي تمتزج فيها مشاعر الذات مع معطيات البيئة المحسوسة والمعنوية، ثمَّ ينتهي إلى نسيج يتكامل فيه القصدُ والرُّؤيةُ مع الأشياء، وهذا النسيجُ المُحْكَم يُسَمَّى: (الصورة الفنِّيَّة)، "ولعلَّ السَّبيل المؤدِّي إلى تحليل الصور الفَنِّيَّة يتمُّ بدراسة بناء القصيدة بالصُّورة؛ ففي القصيدة صورة جُزئيَّة، يَتَعَلَّق بعضُها ببعض، ومن ثمَّ تَتَشَكَّل صورة كليَّة منَ البناء الكُلِّي للقصيدة، بعدما تشكل بناء فني للصورة المفردة"[4].

---

(١) يُنْظَر: الصُّورة الفنِّيَّة في النقد الشِّعري، عبد القادر الرباعي، دار العلوم للطباعة والنشر، عام١٤٠٥هـ-١٩٨٩م، ط١، (ص: ٤٢ - ٥٥).

(٢) يُنْظَر: الصورة الفنيَّة في التُّراث النَّقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، (ص: ٣٢٧ - ٣٣٧).

(٣) الصورة الفنِّيَّة في النقد الشِّعري، عبد القادر الرباعي، (ص: ١٢٠).

(٤) الصُّورة الفنية أُسطوريًّا، عماد علي الخطيب، جهينة للنشر والتوزيع، عام ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٦م، (ص: ٣٤).

وللصُّورة في المقطع الشِّعْري في ديوان الهُذَلِيِّين ورودٌ بارزٌ، فالنُّقَّاد يُعجبهم أن تُختمَ القصيدةُ بالتشبيه، هذا ما يُؤكِّد أنَّ للقطع بالصور الفَنِّيَّة مكانةً ومزيَّةً تَنَبَّه إليها النُّقَّادُ، وحفل بها عددٌ غير قليل من مقاطع ديوان الهُذَلِيِّين، وكان لها حضورٌ قويٌّ، لذلك كان من الضروريِّ أنْ نُفَصِّل القول في الصورة الفَنِّيَّة في المقاطع الشِّعْرِيَّة في ديوان الهُذَلِيِّين وفاعلية استحضارها، وذلك بدراسة منازع الصورة الفَنِّيَّة فيه، و تعابير هذه الصورة، وأخيرًا وظيفة هذه الصورة؛ ذلك لأنَّ الخاتمة "عند النُّقَّاد تُمَثِّل حالة من إبداع الشَّاعِر العربي، حيث يختم قصيدته بما يتلاءم مع مَوضُوعِها، فيما يترك عند القارئ انطباعًا بحلاوة التعبير، كما في موضوع الغزل، ومن ثَمَّ فلهذه الخاتمة أَثَرٌ مُهم، وَوَقْع مؤثِّر في نفس السامع والقارئ، وكثيرًا ما يختم الشَّاعِرُ الجاهليُّ قصيدتَه بالحكمة، وهي خلاصة تجربته وخبرته بالحياة"(١).

هذا ما يدلُّ على أنَّ للصورة الفَنِّيَّة في النَّصِّ الشِّعْرِي وظائفَ جماليةً كثيرة(٢)، فالشاعرُ لا يورد صورةً فنيَّة إلا ويحمِّلها الكثير من المعاني، ويعوِّل عليها الكثير من المهام، كما أنَّ "القصيدة الجيدة تكشِف عن آفاقٍ من التجربة الرُّوحية لم يُسبَقْ إليها الشَّاعِرُ، فالشاعرُ كَشَّاف رائد في دولة الروح"(٣)، أَمَّا مزية الصورة الفَنِّيَّة في المقطع الشِّعْرِي خاصة، فقد وجدتُ أنها مكلَّفة بمهامٍ هامة؛ منها ما يشترك فيه مع باقي القصيدة، ومنها ما كان لها فيه خصوصية؛ لأنَّ الصورةَ في المقطع الشعريّ "حدث تُفرزه .. و تُفاجئ به المُتَلَقِّي إمَّا بالمُتعة، أو عبر الدَّهشة، ومن جرَّاء هذا الحدث وهذه الصدمة – يهتَزُّ المتلقِّي"(٤).

---

(١) دراسات في عُصُور الأدب العربي، أنور حميدو فشوان، خوارزم العلمية للنشر والتوزيع ١٤٢٧هـ – ٢٠٠٦م، ط١، (ص: ٢٣).

(٢) يُنْظَر: الصورة الفنية في القصَّة القرآنية، بلحسني نصيرة، رسالة ماجستير من جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان – الجزائر – كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، السنة الجامعية ١٤٢٦هـ – ١٤٢٧هـ، (ص: ٣٦).

(٣) الصورة الفَنِّيَّة في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، (ص: ٢٥٤).

(٤) المرجع السابق، (ص: ٢٥٥).

أولاً: مصادر الصُّورة الفَنيَّة في المقطع الشِّعري:

ما مِن شكٍّ في أنَّ الشَّاعِر لا يَبرأ صورة ألبتَّة، فالصُّورةُ تأليفٌ جديد لموادَّ موجودةٍ، وما إبداعُه في صُنْعِها إلا جُهْدُ تركيبِها، أو ضمُّ أجزائِها أو مزجها؛ لتخرج في شكلٍ جديد لم يألفْهُ الذِّهْنُ، وهذه الموادُّ التي تتألَّف منها الصورة الجديدة لا بُدَّ لها من وجودٍ في الحيِّز الحياتي - المادي والمعنوي - للمبدع، أو ما وراء الطبيعة ممَّا يُدركه العقلُ البَشَريُّ، "فالصورةُ الشِّعْريَّة الجاهليَّة ابنةُ العقليَّة الجاهلية ذات (الإستراتيجية الروحية) في تعامُلها مع الأشياء، لذلك كانتْ منابعها هي المنابع الجاهليَّة التي شكلت الأصنام الوثنيَّة والشَّعائر الدِّينيَّة، ثم الممارسات السِّحريَّة والحكايات الخرافية"[1].

معنى ذلك أن الشَّاعِر إذا أفاد مِن حيِّزه في صنع الصورة، فنحنُ نُفيد من شِعره في معرفة مصادر صورِه، وذلك بعمليَّة عكسيَّة يتحوَّل فيها المنتج المتكامل — الصورة - إلى موادَّ منفصلةٍ تَتَمَثَّل فيها مصادرُ الصورة، كما أنه "إذا كان الشعر لبابة الخيال، فلا شكَّ أن المصادرَ التي يستعين بها الشَّاعِر في إبداعه لا تخلُق شيئًا جديدًا، إنما تخلع أرديتها التي كانت تَرْتَدِيها قبل دخولها ميدان العمل الفني، لِتَرْتَدِي أرديةً أخرى تتَّسِم بما في الموقف الشعوري من ناحية، وما يتمتَّع به المبدعُ مِن فهْمٍ لأدوات فنِّه من جهة أخرى، لتصبح بعد ذلك عملية الخلق رَهْن سيطرة الشَّاعِر على اللغة"[2]؛ لذلك نجدُ أنَّ الصُّورة الفَنِّيَّة في شعر الهُذَلِيِّين يغلب عليها الطابع البدوي، فمُعطياتُ الحياة البدَويَّة صبغتْ شِعْرَهُمْ بصبغة البداوة التي اقتطعوا منها الصوَر الفنِّيَّة[3].

---

(١) الصورة الفنِّيَّة في النَّقد الشِّعري، عبد القادر الرباعي، (ص: ١٥٨).

(٢) البنية التكوينيَّة للصُّورة الفنِّيَّة درس تطبيقي - في ضوء علم الأسلوب، محمد دسوقي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، عام ٢٠٠٨م، ط١، (ص: ١٣).

(٣) يُنْظَر: الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، يحي الجبوري، (ص: ١٨٩).

وكذلك: شعر الهُذَلِيِّين في العصرين الجاهلي والإسلامي، أحمد كمال زكي، (ص: ١٤٩/٢٠) وما بعدها، والصورة البيانية في شعر الهُذَلِيِّين دراسة وتحليل ومقارنة، محمد الحسن علي الأمين، رسالة دكتوراه جامعة أم القرى - كلية اللغة العربية، قسم الدراسات العليا، فرع البلاغة والنّقد، ١٤١٠هـ، (ص: ١٢٢).

إنَّ "البحث عن مصادر التصوير — الذي - يُعَدُّ أمرًا ضروريًّا، بل هو الارتكاز الذي يُمكن تفسير الصورة الفَنّيَّة لدى شاعر ما على أساسه تفسيرًا يكْشِف جماليات هذا الفـــنَّ، ومدى استغلاله لطبيعة اللُّغَة الشِّعريَّة، ومدى إسهامِه في ميدان الإبداع العام، وغفلة كثيرٍ من الدارسين عن الالْتِفاتِ إلى مصادر التصوير واستقراء خصوصـــياتها ومعانيهـــا الخلفيَّـــة"[١] فمصادِرُ الصُّورة الفَنِّيَّة في شعر الهُذَلِيِّين مُرتبطةٌ بالطبيعة الحسِّيَّة المتمَثِّلة في مظاهر الطبيعـــة والحضارة، وكذلك المعنويَّة المتَمَثِّلة في المعتَقد والعادات والتقاليد، ارتباطًا وثيقًـــا، فأهميـــةُ تسليط الضَّوء على هذه المصادر نابعٌ من التكوين الشعوري الذي ألَّف بين أجزاء الصـــورة وصبَغَها بالخصوصيَّة، فكان من الممكن أن ندرسَ هذه المصـــادر الصـــورية علـــى شـــكل مَنْظوماتٍ متضادَّةٍ يَتَحَقَّق معها جمعُ اختلاف المصادر المختلفة على أســـاس أن الاخـــتلاف يصنعُ ائتلافًا صُوريًّا.

أ: منظومة الذات والآخر:

لقد كان للذات الذائبة في القبيلة دَوْرٌ ظاهرٌ في تكوين الصورة - علـــى اخـــتلاف أشكالها- وخاصةً في مقام الفخر، فالذاتُ الهذليَّة لا تنفصل عن القبيلة الأم، لـــذلك كـــان الحديث عن الذات مسْبُوكًا في سياق الحديث عن الجماعة، مِن مثل قـــول حذيفـــة بـــن أنس(الطويل التام):

بَنُو الحَرْبِ أَرْضَـــعْنَا بِهَـــا مُقْمَطِـــرَّةً ... فَمَـــنْ يُلْـــقَ مِنَّـــا يُلْـــقَ سِـــيدٌ مُـــدَرَّبُ
فُرَافِـــرَةٌ أَظْفَـــارُهُ مِثْـــلُ نَابِـــهِ ... وَإِنْ يُشْوِ نَابُ اللَّيْثِ لاَ يُشْـــوِ مِخْلَـــبُ[٢]

ومما يسترعي الانتباه في دراسة الذات في الصورة أنَّ المبْدِع يتدرَّع بالقبيلة، ويُؤَلِّف الصور؛ بناءً على هذا الشعور الجماعي، فلا يكاد الشَّاعِر يُفرد قصيدة لتصـــوير مشـــاعره

---

(١) السابق، (ص: ١٥).
(٢) (الديوان، ق٣/ص٢٥).

ورؤاه ونزعاته الفردية، بل يذكر ذلك في معرض حديثه عن القبيلة[1]، فإنجازات القبيلة إنَّما إنَّما هي صورةُ الذات القَبَليَّة المجتزئة التي لا تنْفَصِل عن كلِّيَّاتها.

أمَّا الآخر: وهو كلُّ ذات روحٍ عاقلة أو غير عاقلة بدَتْ في الصورة منفصلةً عن ذات المبدع، وهذا الآخر كان حاضرًا في الصورة الفَنِّيَّة في قوالبَ مختلفةٍ؛ منها الآخرُ العاقل، والآخرُ غير العاقل، وقد كان للآخر (العاقل) حضورٌ في الصورة الفَنِّيَّة في المقطع الشِّعْري على نمطَيْن: (الأفراد والقبائل)، أمَّا الأفراد فقد كان حضورُهم في الصورة الفَنِّيَّة إنما هو على سبيل الرَّمز، وذلك تقديمًا لأوفر المعاني بكلمة، ومثال ذلك قول أبي ذؤيب (الطويل التام):

وَتِلْكَ الَّتِي لاَ يَبْرَحُ القَلْبَ حُبُّهَا ... وَلاَ ذِكْرُهَا مَا أَرْزَمَتْ أُمُّ حَائِلِ
وَحَتَّى يَؤُوبَ القَارِظَانِ كِلاهُمَا ... وَيُنْشَرَ فِي القَتْلَى كُلَيْبٌ لِوَائِلِ[2]

فشخصيةُ كليب والقارظان الوارد ذكرُهما في النَّصِّ ليست عبثًا؛ لأن الشَّاعِر حين ساق اسم هذا الرجل - كليب - إنما ساقَه ليُبيِّن درجة الاستحالة وبُعد المنال، ولقصة مقتل كليب وثأر أخيه المهلهل بن ربيعة أبعادٌ كثيرة؛ (كالجسارة، والعناد، والفتنة، والقوة)، ثمَّ قام الشَّاعِر وتخيَّر منها ما يخدم فكرته، ويدعم رؤاه، وهي عودته حيًّا.

وكذلك القارظان فإنَّ لهما قصةً استخلص الشَّاعِر من أحداثها استحالة حدوث العودة، وعلَّق تركه لحبها بعودة القارظين المستحيلة.

كما حفلت الصُّورة الفَنِّيَّة في المقاطع الشِّعْريَّة في ديوان الهُذَلِيِّين بشخصيَّات عِدَّة، استثمر الشَّاعِر من معانيها ما يخدُم السِّياق، ويكثِّف المعنى، وذلك من مثل: شخصية الفتى خالد التي استلهمها أبو خراش في قصيدته؛ حيث قال (البسيط التام):

كَأَنَّهُ خَالِدٌ فِي بَعْضِ مِرَّتِهِ ... وَبْعضُ مَا يَنْحَلُ الْقَوْمُ الأَكَاذِيبُ[3]

وقد ذُكِر في نثر هذا البيت ما نصُّه: "هذا يُشبه خالدًا في بعض مرَّته، وفي انفتاله وإقباله"[1]، فخالد هنا صورة للإقبال والشجاعة، وهناك بعضُ الصورِ التي تعرَّضَتْ لبعض

---

(١) يُنْظَر: دراسات في الشعر الجاهلي، يوسف خليف، دار غريب للطباعة والتوزيع، (ص: ١٦٧).

(٢) (الديوان، ق١/ص١٤٥).

(٣) (الديوان، ق٢/ص١٦١).

الصفات التي ترتبط بأشخاص بعينهم؛ كالوخم الثقيل الذي عبَّر عنه بقوله: (الهَدَفُ المِعْزَابُ)، وذلك في قول أبي ذؤيب (الطويل التام):

بِأَطْيَبَ مِنْ فِيهَا إِذَا جِئْتُ طَارِقًا ... وَلَمْ يَتَبَيَّنْ سَاطِعُ الأُفُقِ المُجْلِي
إِذَا الهَدَفُ المِعْزَابُ صَوَّبَ رَأْسَهُ ... وَأَمْكَنَهُ ضَفْوٌ مِنَ الثَّلَّةِ الخُطْلِ[٢]

وشخصية ناكر النعمة حبيب الأعلم (الكامل المجزوء المرفّل):

مَا شِئْتَ مِنْ رَجُلٍ إِذَا ... مَا اكْتَظَّ مِنْ مَحْضٍ وَرَائِبْ
حَتَّى إِذَا فَقَدَ الصَّبُو ... حَ يَقُولُ: عَيْشٌ ذُو عَقَارِبْ[٣]

فقد ذُكر في شَرْح البيتَيْن ما نصُّه: "إذا امتلأ بطنه حتى يكظّه الشبع، وذو عقارب عيشٌ مكروه، ويقال للأمر الذي فيه بعض ما يكره: فيه "ذنب عقرب".

أمّا حضور الأنثى في الصورة الفَنِّيَّة في المقطع الشِّعْري، فقد كانت - غالبًا - في مقام التشبيهات الدائرية، المبنيَّة على النفي قبل المقطع والإثبات في المقطع الشِّعْري، وذلك كقول أبي ذؤيب الهذلي (الوافر التام):

بِأَطْيَبَ مِنْ مُقَبَّلِهَا إِذَا مَا ... دَنَا العَيُّوقُ وَاكْتَتَمَ النُّبُوحُ[٤]

أمّا النمط الثاني من الآخر العاقل فهو: (الجماعات)، ومثال ذلك قول أبي ذؤيب (المتقارب التام):

فَلَوْ نُبِذُو بِأَبِي مَاعِزٍ ... حَدِيدِ السِّنَانِ وَشَاهِي البَصَرْ
وَبِابْنَيْ قُبَيْسٍ وَلَمْ يُكْلَمَا ... إِلَى أَنْ يُضِيءَ عَمُودُ السَّحَرْ
لَقَالَ الأَبَاعِدُ وَالشَّامِتُو ... نَ كَانَتْ كَلَيْلَةِ أَهْلِ الهُزَرْ[٥]

وَأَهْلُ الهُزَر: يومٌ يضرب به المثل، وهي وقعة قديمة لهذيل[١].

=

(١) السابق، الصفحة نفسها.

(٢) (الديوان، ق١/ص٤٢).

(٣) (الديوان، ق٢/ص٨٢).

(٤) (الديوان، ق١/ص٧٠).

(٥) (الديوان، ق١/ص١٥١).

أمّا الآخر (غير العاقل) فيقصد به ورود الحيوانات في الصُّورة الفنِّيَّة، فقد ذُكَر الحيــوان وصراعاته في شعر الهُذَلِيِّين كثيرًا، والمقصود هنا ليس الوصف إنما الصورة الفَنِّيَّة التي احتواها المقطعُ الشِّعْري القائمة على صفات بعض الحيوانات وهيئاتها، فقد أبدع الشُّعَرَاء الهُــذَلِيِّين وبرعوا أشد البَرَاعة في تصويرهم لصُنُوف الحيوان؛ حتى لتعد رسومهم الشِّعْرِيَّة لوحات فنِّيَّة رائعة، توَفَّرت لها كلُّ مقومات الفنِّ والصناعة، وتظهر فيها كذلك معرفتهم الواسعة بطباع الحيوان وتصرُّفاته، وتجاربهم المتَعَدِّدة، وخبراتهم الواسعة، ودُرْباتِهم المتنوِّعة في هذا الميــدان، كل ذلك في عناية ملحوظة بالتفاصيل والجزئيات، ومهارة فائقة في اســتخدام الأصــباغ والألوان، وبراعة ممتازة في توزيع الظلال والأضواء، ومَقْدِرة جديرة بالإعجاب على إشاعة الحركة، وبثِّ الحياة في كلِّ لوْحةٍ منها[٢].

و للكشفِ عن بعض الروابط الفَنِّيَّة المتواشجة مع المقام الشِّعْرِي، تمكّنا من تقسيم صور الحيوان الواردة في المقطع إلى ثلاث فئات:

١. الحيوانات الداجنة: المقصود بها الحيوانات التي لا تتغَذَّى على اللحــوم، ولا تُشَــكِّل خطرًا على أمن الإنسان وسير حياته بعامة؛ كــ: (الوعل، الخيل، التيس، الضأن، النعجــة، الجمل، النعام، الطائر)، ولكلِّ حيوانٍ مِن هذه الحيوان الداجنة مقام اعتنى به الهُذَلِيُّون، حتى استقرَّ في أذهانهم رمزًا وصورة، فقد ورد التيس في مقام الهجاء والغمزِ في منقصةٍ لا تُعدّ من أخلاق العرب، وذلك مثل قول صخر الغي (البسيط المجزوء):

تَــــيْسُ تُيُـــــوسٍ إِذَا يُنَاطِحُهَــــا　　　يَـــأْلَمُ قَرْنًـــا أَرُومُـــــهُ نَقِـــدُ[٣]

وقد ورد هذا البيتُ في قصيدةٍ لصخر يردُّ فيها على أبي المثَلَّم الذي حرَّض عليه قومه لأنه قتل جاره المزني وسلبَ ممتلكاته التي تَزَوَّد بها صخر على ما عنده من أنعام وأضــافها على ما يملك، فذَكَر هذا البيت ليوضِّح له أنَّ هذا المال المسلوب لا يستحقُّ أن يُسرق، فضلاً

=

(١) السابق، الصفحة نفسها.

(٢) يُنْظَر: وصف الحيوان في الشعر الهُذَلِي، إسماعيل داود النتشة، نادي أبها ألوان ثقافية، عام١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م، ط١، (ص: ٦٤).

(٣) (الديوان، ق٢/ص٦٢).

عن أنه لا يُنتفعُ به، وذلك لأنَّ التيس أصله ضعيفُ القرنِ. أمَّا (النعجة والضأن) فترِد صورتها غالبًا في مقامات الهجاء، وذلك من مثل قول المتنخّل (البسيط التام):

كَـــأَنَّهُمْ بِجُنُـــوبِ المِبْـــرَكَيْنِ ضُـــحًى ضَأْنٌ تُجَـــزَّرُ فِـــي آبَاطِهَـــا الـــوَذَحُ[١]

وهو هنا يُشَبِّه وقوع الأعداء في أيديهم بالضَّأن، وذلك بجامع الضَّعف والوداعة، أمَّا النعجة فقد وردت في قصيدة أمية بن أبي عائذ (الطويل التام):

إِذَا النَّعْجَـــةُ الأَذْنَـــاءُ كَانَـــتْ بِقَفْـــرَةٍ فَأَيَّانَ مَا تَعْدِلْ لَهَـــا الـــدَّهْرَ تَنْـــزِلِ[٢]

و النعجة رمز للانقياد و الطاعة المحضة، و طلب الهين و السهل من الأمور.

٢. **الحيوانات الجارحة**: وهي الحيوانات القويَّة التي تشكِّل خطرًا على حياة الإنســان، وقد ورد منها في المقاطع الشِّعْرِيَّة من الديوان خمسة: (الكلب، والثعلب، والأسد، والنسر، والعقاب)، فمواضع ورود الكلب في معرض الحديث عن الإيــذاء المباشــر أو الحمايــة و الصراع، أمّا الأسد فقد اختصَّ بالمفاخرة و المديح، و صُوفُ الثعلب في مقام الهجاء، ومثال ذلك قول أبي ذؤيب (الطويل التام):

وَلَوْ عَثَـــرَتْ عِنْـــدِي إِذًا مَـــا لَحَيْتُهَـــا بِعَثْرَتِهَـــا وَلاَ أُسِـــيءَ جَوَابُهَـــا

وَلاَ هَرَّهَـــا كَلْبِـــي لِيُبْعِـــدَ نَفْرَهَـــا وَلَـــوْ نَبَحَتْنِـــي بِالشَّـــكَاةِ كِلاَبُهَـــا[٣]

فقد أفاد الشاعرُ من إدخال (الكلبُ) في هذا البيت لإبراز معنى الإيذاء، الذي تمكّنَ من منعِهِ عنِ الصَّاحِبَة، فقد ذكر د. نصرت عبد الرحمن في نثر هذا البيت ما نصُّه: إنَّ "أبا ذؤيب يذمُّ الخمر التي تغنَّى بها، وأسماء رأته أشعث بقران من أثر الخمر فساءَها منظرُه، ولامَتْهُ على ذلك من غير تجاوز عن زلتِه، وهو يتجاوَز عن زلتِها ويدفع عناه الأذى ولو آذاه صحبها بقبـــيح القول"[٤]. فنباح الكلبُ هنا يدلُّ على القبيح من الكلام الصَّادر منه، الذي قدرَ عليه و منعهُ منعهُ عنها.

---

(١) (الديوان، ق٢/ص٣٢).

(٢) (الديوان، ق٢/ص١٩٤).

(٣) (الديوان، ق١/ ص٨١).

(٤) الواقع والأُسطورة في شِعر أبي ذؤيب الهُذَلي الجاهِلي، نصرت عبد الرحمن، (ص: ١٧٦).

أمَّا الأسدُ فقد ورد في قول مالك بن خالد الخناعي (البسيط التام):

لَيْـثٌ هِزَبْـرٌ مُـدِلٌّ عِنْـدَ خِيسَـتِهِ ... بِـالرَّقْمَتَيْنِ لَـهُ أَجْـرٍ وَأَعْـرَاسُ

أَحْمَى الصَّرِيمَةَ أَحْـدَانُ الرِّجَـالِ لَـهُ ... صَـيْدٌ وَمُسْـتَمِعٌ بِاللَّيْـلِ هَجَّـاسُ

صَـعْبُ البَدِيهَـةِ مَشْـبُوبٌ أَظَـافِرُهُ ... مُوَاثِـبٌ أَهْـرَتُ الشِّـدْقَيْنِ هِرْمَـاسُ[1]

في هذا التشبيه الخالي مِن الأداة، تبرُز فيه صورة الأبناء الذي فقَدَهم؛ ذلك لكونه يقصد أن الموت لا يُغادر أي شخص ولا يعجزه الأقوياء، من مثلِ ذلك الليث الهزبر، الذي عدد صفاته وإثباتها، فقوَته و منعته لا تردُّ عنه الموت. وكذلك قول جنادة بن عامر (الطويل التام):

كَـأَنَّ مُحَرَّبًـا مِـنْ أُسْـدِ تَـرْجٍ ... يُسَـافِعُ فَارِسَـيْ عَبْـدٍ سِـفَاعًا[2]

فهو في هذا المقامِ يشبِّه المقاتلَ بضراوة الأسد الذي يعيشُ في مأسدةِ ترجٍ.

و قد ورد ذكرُ (الثعلب) في هجاء امرأة هذلية، و ذلك للإيغال في تشنيع الصورة المشوّهة، و ذلك في قول سَاعِدَة بن جُؤيَّة (الطويل التام):

مُصَـنْتَعُ أَعْلَـى الحَـاجِبَيْنِ مُسَـبَّلٌ ... لَـهُ وَبَـرٌ كَأَنَّـهُ صُـوفُ ثَعْلَـبِ[3]

أمّا النَّسْر الذي حملته الصورة الفنيّة ميتًا بفعل القشيب المسموم، فقد كان صفة للعدو الكميّ الساقط بيد المقاتل في مقام المنِّ والتهديد[4]، ومثال ذلك قول أبي خراش (الوافر التام):

بِـهِ نَـدَعُ الكَمِـيَّ عَلَـى يَدَيْـهِ ... يَخِـرُّ تَخَالُـهُ نَسْـرًا قَشِـيبَا[5]

وقد ورد ذكر العقاب في مَعْرض الأمومة الضارية والرعاية والاهتمام والمسؤولية، وذلك في قول ساعدة بن عجلان (الكامل التام):

---

(١) (الديوان، ق٣/ص٥).

(٢) (الديوان، ق٣/ص٣١).

(٣) (الديوان، ق١/ص٢٢١).

(٤) يُنْظَر: (الديوان، ق٢/ص١٣٦).

(٥) (الديوان، ق٢/ص١٣٥).

أَهْـــوِي عَلَـــى أَشْـــرَافِهَا لاَ أَتَّقِــــي كَـــذَفِيفِ فَتْخَـــاءِ القَـــوَادِمِ سَــلْفَعِ
تَغْـــدُو فَـــتُطْعِمُ نَاهِضًـــا فِــي عُشِّـــهَا صُـــبْحًا يُؤْرِقُهَـــا إِذَا لَـــمْ يَشْـــبَعِ[1]

و الفتخاء هنا تعني العُقاب المسترخية الجناح.

٣. **الكائنات الأسطورية**: لقد اشتملت بعض المقاطع الشِّعْرِيَّة على حيوانَيْن أسطوريين وهما: (السنيح، والهامّة)، وهـــذه الرمزيـــة الحيوانيـــة الأســـطوريَّة تســـتند إلى الرمزيـــة الأنثروبويلوجية المشتركة بين البشر، وتدخل في باب ما يُسَمَّى بـــ: الكليَّات البشرية، ولكن لها أيضًا خصوصيتها النابعة من الإطار الحضاري الذي تتنزل فيه، وتَتَمَثَّل وظيفة تلك الرمزية الحيوانيَّة في إرساء المقولات والقوانين والسُّنَن والأعراف والنواميس، وتُشَكِّل إطارًا مَرْجِعيًّا للإنسان يُحَدِّد منزلته هو وقيمته سلبًا وإيجابًا[2]، فقد ورد (السنيح) والمقصود به :"السانح، :"السانح، وهو الطائر الميمون أو المحمود الذي يطير إلى اليمين، وهو الذي يتفاءل بـــه"[3]، فقد تحددت قيمة هذا الطائر باتجاهه، فإذا اتَّجَه إلى الشمال تشاءَموا، وإذا اتجه إلى الـــيمين تفاءلوا وأقبلوا؛ وذلك في قول أبي ذؤيب الهذلي (المتقارب التام):

أَرِبْـــــتُ لِإِرْبَتِـــــهِ فَانْطَلَقْـــــــــــ ـــتُ أُزْجِي لِحُسْنِ الإِيَـــابِ السَّـــنِيحَا
عَلَـــى طُـــرُقٍ كَنُحُـــورِ الرِّكَـــا بِ تَحْسَـــبُ آرَامَهُـــنَّ الصُّـــرُوحا
بِهِـــنَّ نَعَـــامٌ بَنَاهَـــا الرِّجَـــا لُ تُبْقِي النَّفَـــائِضُ فِيهَـــا السَّـــرِيحَا[4]

وكذلك (الهامّة) وهو: طائرٌ يزعمون أنَّه يخرج من رأس القتيل الذي لم يُؤخذ بثأره، فيزقو عند قبره ويقول: اسقوني من دم قاتلي، فإذا أُخذ بثأره طار[1]، وقد ورد في قول أبي ذؤيب ذؤيب الهذلي (الطويل التام):

---

(١) (الديوان، ق٣/ص١٠٧).

(٢) موسوعة أساطير العرب عن الجاهليَّة ودلالاتها، محمد عجينة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، عام ١٩٩٤م، ط١، (١/ ٣٤٥).

(٣) السابق، (٢/١٨٤).

(٤) (الديوان، ق١/ص١٣٦).

وَمَـــا أَنْفُـــسُ الفِتْيَـــانِ إِلاَّ قَـــرائِنٌ   تَـــبِينُ وَيَبْقَـــى هَامُهَـــا وَقُبُورُهَـــا[٢]

فتعبيرُ الشَّاعِر عن هذه المخلوقات واستلهامها في المقطع الشِّعْري صورةٌ من صـــور بَعْـــثِ الحركة والحياة فيه، فالشاعرُ يُدَلِّل بها على اتِّصاله بعالم الأحياء والأشياء حتى في نقطة الختام التي تُشَكِّل بُؤرة الشعور وتأزُّم الحالة الشعوريَّة.

ب: منظومة الضوء والعتمة:

لقد تعددتْ مصادر الضوء في المقاطع الشِّعْريَّة في الديوان، وكذلك مسارب العتمة، فنلاحظ بدايةً ارتباط مصادر الضوء والعتمة بالزمن، فلا يوجد مصدر ضوء أو أيُّ مضـــاءٍ غير طبيعي، وهذا يدلُّ على غلبة الطابع البدَوي الذي لم تشعلْ عتمته الحضارة بقناديلـــها، فالضوءُ مرتبطٌ بالنهار والعتمة بالليل، وما بينهما إلاَّ أضواء النجوم، كمـــا أنَّ الألـــوان في المقاطع تُدرج في مضمار الضوء؛ لأنَّ العتمة تلغي وجود الألوان والضوء يظهره.

أما مزيَّة وجود ألفاظ الضوء في الصورة الفنية في المقاطع الشِّعْريَّة فإنَّها – غالبًا – ما تحمل معنى الوُضوح والتأكيد والقوَّة، وذلك كقول المتنخل في البياض (الوافر التام):

أَجَـــزْتُ بِفِتْيَـــةٍ بِـــيضٍ خِفَـــافٍ   كَـــأَنَّهُمُ تَمَلُّهُـــمُ سَـــبَاطِ[٣]

فبناءً على ارتباط اللون بالضوء الذي يلغي التساوي اللوني الذي تُحدثه الظلمة، نجدُ أن المقطع الشِّعْري حفل ببعض الألوان التي أدَّتْ في المقطـــع الشِّـــعْري وظيفـــةً جماليَّـــةً، فانسجمتْ مع الغايات وجنح بها الشَّاعِر إلى معانٍ رمزيةٍ أكثر قربًا من التجْربة الشّـــعُوريَّة، ووردتْ لتكشف عن نفسيَّة الشَّاعِر ومشاعره واتجاهاته، كما ترمـــي إلى جـــذب انتبـــاه المتلقِّي[٤]؛ ذلك لأنَّ "ألوان الأشياء وأشكالها هي مظاهرها الحسيَّة التي تُحـــدث تـــوتُّرًا في

=

(١) موسوعة أساطير العرَب عن الجاهليَّة ودلالاتها، محمد عجينه،(١/ ٣٣٤- ٣٣٥).

(٢) (الديوان، ق١/ص١٥٦).

(٣) (الديوان، ق٢/ص٢٩).

(٤) يُنْظَر: الصُّورة الفنيَّة في الشعر الأندلسي-شعر الأعمى التطيلي ٥٢٥هـ أنموذجًا، محمد ماجد الدخيل، دار الكندي، عام٢٠٠٦م، (ص: ٣٩ إلى ٥٠).

الأعصاب وفي حركة المشاعر، إنها مثيراتٌ حسيَّة يتفاوت تأثيرُها في الناس، والمعروف أنَّ الشاعر – كالطِّفل – يحبُّ هذه الألوان والأشكال، ويحبُّ اللعب بها، غير أنه ليس لعبًا لمجرَّد اللعب، وإنّما هو لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولاً ثمَّ إثارة القارئ أو المُتَلَقِّي ثانيًا"[1]، "وتنبعُ أهمية اللون في الشِّعر من أنَّه يُشَكِّل جزءًا أساسيًّا من نسيج النَّصِّ الشِّعْرِي، فاللون على الرَّغم من أنه عنصر أقرب ما يكون إلى عالم الرسم، فإنَّه يمتلك فاعليَّة بصريَّة تُخاطب الوجدان والشُّعور، وهو بهذا يتحوَّل إلى مؤشر أو دال حين يُوضع ضمن سياق لُغَوِيٍّ، وهذا يمتلك دلالة في إطار بناء الجملة الشِّعْرِيَّة"[2].

وإذا كان لِلون في المطلع الشِّعْرِي علامةٌ ودلالة سيميائية يلْمَسُ بها القارئ الدفقة الشعوريَّة التي حملتها التجربة في طيَّاتها، فلِكُلِّ لون معنى نفسيّ، يُغرض منه الشَّاعِر إلى اختزال الشعور وصبغ الانفعال بلون يتناسب معه، فإنَّ اللون "يأتي في نهاية القصيدة ليساعد في ختم القصيدة، ويكون مدى الشَّاعِر أوسع"[3].

وهذا التوسُّع الذي يَمنحه اللون للشاعر ينبعُ من الإنعكاسات النَّفْسيَّة المختلفة التي تتضافر لتفسير النَّصِّ من وجهاتٍ مختلفة؛ فاللون الأزرق مثلاً نجد أنَّه من أكثر الألوان غموضًا، فقد أطلق على أشياء متناقضة، كالنّصال وأسنة الرماح التي يقال لها: زرق تارة، وبيض تارة أخرى[4]، فهو "يخرج لدلالات متَعَدِّدة منها ما يدخل في معنى الموت والعداوة، والعداوة، ومنها ما يدخل في عالم الحزن والكآبة والضياع"[5]، وقد ورد في قول قيس بن عيزارة[6] (الكامل التام):

---

(١) التفسير النفسي للأدب، مصطفى سويف، (ص: ٥٩).

(٢) تشكيل الخطاب الشِّعْرِي، دراسات في الشعر الجاهلي، موسى ربابعة، دار جرير للنشر ١٤٢٦ هـ، ط٢، (ص: ٤٦).

(٣) فضاءات اللون في الشِّعر–الشعر السوري نموذجًا، هدى الصنحاوي، دار الحصاد، سورية، دمشق، عام ٢٠٠٠م، ط١، (ص: ١٣٤).

(٤) يُنْظَر: في لغة الأدب وأدب اللغة بحوث ودراسات، إبراهيم خليل، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عام ١٤٢٩هـ – ٢٠٠٨م، ط١، (ص: ٢٠).

(٥) اللون ودلالته في الشعر، ظاهر محمد هزاع الزواهرة، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، عام ٢٠٠٧م، =

فِـي كُـلِّ مُعْتَـرَكٍ تُغَـادِرُ خَلْفَهَـا		زَرْقَـاءَ دَامِيَـةَ اليَـدَيْنِ تَمِيـدُ
يَوْمًـا أَرَادَ لَهَـا المليـكُ نَفَادَهَـا		وَنَفَادَهَـا بَعْـدَ السَّـلامِ يُرِيـدُ(٢)

فالزرقاءُ هنا يقصد بها الكلبة أو البقرة إذا ماتتِ ازرقَّت عيناها، وهو كالأحمر من الألوان المشؤومة عند العرب(٣)، هذا ما يتناسَب مع مقام الرثاء الذي اشتمل على وصف هوله وفجيعته بوفاة أخيه من أمِّه الذي أَلَمَّ به مرض في بطنه، "ويقال: ازرَقَّت عيناه دليلاً على الاحتضار والموت"(٤)، أمَّا اللون الأصفر فقد استحضره الشَّاعِر الهذلي في معرِضِ العزيمة والإقدام، حينما مدح شخصية جسورة محاربة يقول أبو ذؤيب (الوافر التام):

سَبَقْتَ إِذَا مَا الشَّـمْسُ كَانَـتْ كَأَنَّهَـا		صَـلاءَةُ طِيـبٍ لِيطُهَـا وَاصْـفِرَارُهَا

فالاصفرار هنا مرتبطٌ بضوء الشمس حال غروبها، فالشاعرُ يمتدح نشيية بسبق العادين حين مالتِ الشمس للمغيب، حين تكون الغارة أخفى، وهذا الخفاءُ نابعٌ من تماهي اصفرار الأفق مع اصفرار الأرض الصحراوية، الذي نشأ عنه هذا التخَفِّي والتستُّر.

أمَّا انتشار الضوء في العتمة في الصورة الشِّعْرِيَّة من الديوان يكون غالبًا في الدلالة على انبعاث الأمل وتجدُّد الرغبة والاستتار، وذلك من مثل قول أبي ذؤيب (الطويل التام):

بِأَطْيَبَ مِـنْ فِيهَـا إِذَا جِئْـتُ طَارِقًـا		وَلَـمْ يَتَبَـيَّنْ سَـاطِعُ الأُفُـقِ المُجْلِـي
إِذَا الهَـدَفُ المِعْـزَابُ صَـوَّبَ رَأْسَـهُ		وَأَمْكَنَهُ ضَـفْوٌ مِـنَ الثَّلَّـةِ الخُطْـلِ(٥)

وكذلك صورة عمود السحر، الذي يمثِّل شيوع النور في الظُّلمة بطريقة التناثر والانتشار، وذلك مثلُ قوله – أيضًا (المتقارب التام):

فَلَـوْ نُبِـذُو بِـأَبِي مَـاعِزٍ		حَدِيـدِ السِّـنَانِ وَشَـاهِي البَصَـرْ

=

٢٠٠٧م، ط١، (ص: ٦٠).

(١) قيس بن العيزارة من شعراء هذيل، والعيزارة أمه، وهو قيس بن خويلد. (الديوان، ق٣/ص٧٢).

(٢) (الديوان، ق٣/ص٧٥).

(٣) ينظر: موسوعة أساطير العرَب عن الجاهليَّة ودلالتها، محمد عجينة، (١/ ٢٠١).

(٤) في لُغة الأدب وأدب اللغة، بحوث ودراسات، إبراهيم خليل، (ص: ٣٩).

(٥) (الديوان، ق١/ص٤٢).

وَبِـــابْنَيْ قُبَـــيْسٍ وَلَـــمْ يُكْلَمَـــا إِلَـــى أَنْ يُضِـــيءَ عَمُـــودُ السَّـــحَرْ
لَقَـــالَ الأَبَاعِـــدُ وَالشَّـــامِتُو نَ كَانَـــتْ كَلَيْلَـــةِ أَهْـــلِ الهُـــزَرْ[1]

والعتمة وردتْ في ذكر الليل أو بدلالة اختفاء النُّجوم، وذلك في قول أبي ذؤيب (الطويل التام):

فَـــذَلِكَ مَـــا شَـــبَّهْتُ فَـــا أُمِّ مَعْمَـــرٍ إِذَا مَا تَوَالِى اللَّيْلِ غَـــارَتْ نُجُومُهُـــا[2]

وكذلك السواد ورد في قول أبي كبير (الكامل التام):

حَتَّـــى انْتَهَيْـــتُ إِلَـــى فِـــراشِ عَزِيـــزَةٍ سَـــوْدَاءَ رَوْثَـــةُ أَنْفِهَـــا كَالمِخْصَـــفِ[3]

وهذا يدلُّ على أنَّ الشَّاعِر الهذلي يمتلك فنِّيَّات مسرحيَّة هائلة في توزيع الأضواء، كما أبدع في تصوير حركة هذا الضوء ودرجاته، بحسب الحالة الشُّعورية التي يقبع تحت سطوتها الشاعر.

ج: منظومة الحركة والثبات:

إنَّ "حركية التعبير الشِّعْري تُؤَكِّد على نحو رمزيٍّ فاعليَّة النزعة الإنسانية في إشكالية المعنى الشِّعْري وقوة الانعكاس المضاعف لحركة الأشياء وديمومتها في مرايا الصورة، بحيث يتجلى القول الشِّعْري تجلِّيًا شفافًا وراء الضباب الخادع للغة، ويتراءى في التماعات المرايا الإيهامية بهيئة ظلال صوريَّة ترشِّح شكلها للآسر في مساق المتاح والمرئي، لكنَّها في الوقت ذاته تستخدم كل أساليب التمنُّع من أجل أن تبقى بعيدة في قربها، وقريبة في بعدها"[4].

---

(١) (الديوان، ق١/ص١٥١).

(٢) (الديوان، ق١/ص٢١١).

(٣) (الديوان، ق٢/ص١١٠).

(٤) حركية التعبير الشِّعْري ،رذاذ اللغة ومرايا الصورة في شعر عز الدين المناصرة، محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عام١٤٢٦ – ٢٠٠٦، ط١، (ص: ٦).

فالمصادر الحركيَّةُ للصورة الفنية في المقاطع الشِّعْرِيَّة جاءتْ وثيقة الارتباط بالحياة والطبيعة، نتيجة كينونتِها ضمن النظام الحيِّ في الحيز الإدراكي للشاعر، ويمكن أن نصنف هذه المصادر التي بعثت الحياة والحركة والتغيُّر في المقاطع إلى صنفَيْن:

أولهما: حركة الطبيعة: لقد اقتنص الشَّاعِر الهذلي من بين المظاهر الطبيعية ما يتناسَب والمقام الشِّعْرِي؛ ذلك لأنه تطرَّق إلى منابع المياه ومساقطها وحركة الإنسان كالعدو والانصراف والحيوان أيضًا كالجري والجمود والإدبار، وكذلك الانقضاض والطرد السريعين، كل هذه الألفاظ دلَّتْ على الحركة المفتَعَلَة في المقاطع الشِّعْرِيَّة، وفواعلها مجموعة من البشر والحيوانات.

فإنّ المظاهر الطبيعيَّة التي ارتبطت بالحياة والتجدُّد والديمومة، قد وردت متَمَثِّلَةً في صورة (الريح، والماء، والسراب، والروائح، والسحاب، والصوت، والنار)، التي مثّلت محافظة الشَّاعِر الهذلي على درجة التفاعل مع الطبيعة، إمّا تفاعلاً مباشرًا أو استدعاءً في مقام التصوير، والثاني هو ما يعنينا هنا، ولنمثل على مصادر الحركة وسريانها بأمثلة (الصوت وبالروائح)، وذلك في قول سَاعِدَة بن جُؤَيَّة (الطويل التام):

يُخَفِّضُ رَيْعَانَ السُّعَاةِ كَأَنَّهُ ... إِذَا مَا تَنَحَّى لِلنَّجَاءِ ظَلِيمُ
نَجَاءَ كُدُرٍّ مِنْ حَمِيرِ أَبِيدَةٍ ... بِفَائِلِهِ وَالصَّفْحَتَيْنِ كُدُومُ
يُرِنُّ عَلَى قُبِّ البُطُونِ كَأَنَّهَا ... رِبَابَةُ أَيْسَارٍ بِهِنَّ وُشُومُ[1]

فالرنينُ في البيت الأخير معناه: التصويت، وسريان الصوت هنا مرتبط بالحياة؛ لأنَّ الهواء هو ناقل لهذا الصوت، وكذلك ورد (النّحم) في قوله: كَأَنَّهُمْ تَحْتَ صَيْفِيٍّ لَهُ نَحَمٌ، والنحيم هو صوتُ الدّابة، و ذلك في قول عبد مناف بن ربع (البسيط التام):

كَأَنَّهُمْ تَحْتَ صَيْفِيٍّ لـه نَحَمٌ ... مُصَرِّحٍ طَحَرتْ أسناؤه القَرِدَا
حَتَّى إذا أَسْلَكُوهُمْ في قُتَائِدَةٍ ... شَلاًّ كما تَطرُدُ الجَمَّالَةُ الشُّرُدَا[2]

---

(١) (الديوان، ق١/ص٢٣٥).

(٢) (الديوان، ق٢/ص٤١).

أمَّا الروائح فقد وردت في قول قيس بن عيزارة (الطويل التام):

كَــأَنَّ يَلَنْجُوجًــا وَمِسْــكًا وَعَنْبَــرًا   بِأَشْــرَافِهِ طَلَّــتْ عَلَيْــهِ المَرَابِــعُ[1]

وقد ورد هذا البيت مقطعًا لقصيدة أنشدها قيس بن عيزارة وهو في الأسر، وقد جعل هذه القصيدة معرضًا لأبرز ما تذكَّره من شأن أرضه وأهله وبناته، ومنها الروائح الزكية المتمثِّلة في العود والمسك والعنْبَر التي ضوَّعت أرضه، فاستدعتْها ذاكرة المشمومات في الصورة السابقة، بداعي المشابهة بين طيب رائحة النَّبت والمرابع، مع فائح العود والمِسْك والعنبر.

وهناك حركةٌ أخرى حفلتْ بها المقاطع الشِّعْرِيَّة، مُتَمَثِّلة في حركة الزمن، التي "يبدو فيها الشَّاعِر في حركة دائمة ومتنوِّعة، ووسط هذه الحركة يظهر الصباح وتبدأ الحياة وتستمر إلى أن تبدأَ أشعةُ الشمس بالخُفُوت، لتغرب وتزول مع انتشار الليل، فتكون حركة الشَّاعِر داخل حركة الزمن، إلاَّ أنَّ الحركة الأولى تتوقَّف، لكن حركة الزمن دائبة الجريان؛ فيترك ذلك أثرًا نفسيًّا في قلب الشاعر"[2]، وتوقُّف حركة اليوم يعني أنه انتهى، وفي المستقبل المستقبل يوم آخر، ولكن حركة الدّهر – عند الجاهليين – سَرْمَدِيَّة دائبة لا تنتهي، لذلك نجد أنَّ أبرز ما يسترعي الانتباه في مصادر الصورة الزمنيَّة هي حالة (الانتقال)؛ فإنَّه يدلُّ في أغلب مواضع الصورة الفنية المتعلِّقة بالزمن على الجدة والانتقالية؛ لأنَّ الشَّاعِر يتخيَّر للأبيات التي تسبق المقطع وقتًا قريبًا من زمن (الصبح، الغداة، قرب الليل، الصيف، غارت نجومها)، ويكون في المقطع الشِّعْرِي خصوصية الانتقال والتغيير، أو يكون ارتدادًا للماضي واستدعاء لبعض أحداثه؛ وذلك من مثل قول جنوب في رثاء أخيها عمرو ذي الكلب (المتقارب التام):

وَقَــدْ عَلِــمَ الضَّــيْفُ وَالمُرْمِلُــونَ   إِذَا اغْبَــرَّ أُفْــقٌ وَهَبَّــتْ شَــمَالاَ

وَخَلَّــتْ عَــنَ اوْلاَدِهَــا المُرْضِــعَاتُ   فَلَــمْ تَــرَ عَــيْنٌ لِمُــزْنٍ بِــلالاَ

---

(١) (الديوان، ق٣/ص٨٠).

(٢) الشمس في الشعر الجاهلي، كمال فواز أحمد سلمان، رسالة ماجستير، إشراف: إحسان الديك، جامعة النجاح النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، نابلس، فلسطين، عام ٢٠٠٤م، (ص: ١٥٠).

بِأَنَّـــكَ كُنْـــتَ الرَّبِيـــعَ المرِيـــعَ   وَكُنْـــتَ لِمَـــنْ يَعْتَفِيـــكَ الثِّمَـــالاَ
وَخَـــرْقٍ تَجَـــاوَزْتَ مَجْهُولَـــهُ   بِوَجْنَـــاءَ حَـــرْفٍ تَشَـــكَّى الكَـــلاَلاَ
وَكُنْـــتَ النَّهَـــارَ بِـــهِ شَمْسُـــهُ   وَكُنْـــتَ دُجَـــى اللَّيْـــلِ فِيـــهِ الهِـــلاَلاَ
وَخَيْـــلٍ سَـــرَتْ لَـــكَ فُرْسَـــانُهَا   فَوَلَّـــوْا وَلَـــمْ يَسْـــتَقِلُّوا قُبَـــالاَ

وفي المقطع الشِّعْرِي قالت:

وَحَـــيٍّ أَبَحْـــتَ وَحَـــيٍّ صَـــبَحْتَ   غَـــدَاةَ الهِيَـــاجِ مَنَايَـــا عِجَـــالاَ
وَكُـــلُّ قَبِيـــلٍ وَإِنْ لَـــمْ تَكُـــنْ   أَرَدْتَهُـــمُ مِنْـــكَ بَـــاتُوا وِجَـــالاَ[١]

وإذا استخرَجْنا مصادر الثبات في الصورة الشِّعْرِيَّة، نجد أنه كائنٌ في معطيات البيئة المحيطة المتمثِّلة في الأماكن الواردة في الصور الفنيَّة (الجبال والأودية والسُّهول)، ومنها: (جبل شمنصير وجبل العلداة)، بِغَرَضِ عقد المشابَهات من مثل صورة (مأسدة ترج) من ناحية الغور، التي شبَّه بها الشَّاعِر جنادة بن عامر ممدوحة (سالم) بأحدها في قوله (الطويل التام):

كَـــأَنَّ مُحَرَّبًـــا مِـــنْ أُسْـــدِ تَـــرْجٍ   يُسَـــافِعُ فَارِسَـــيْ عَبْـــدٍ سِـــفَاعَا[٢]

و الأدوات مثل: (السيف، المشرفي، والسنان، والسباط، والصاع، والقوس) وثباتها في اعتبارها أدوات لا تملك الحركة وإنما تتحرك بإرادة الشخص، وفي حركتها جلب للحياة الكريمة، وهي في الأصل جامدة، وقد وردتْ كثيرًا في الصور الفنيَّة، وسنعرض لطرفٍ منها في أنماط الصور الفنيَّة، وكذلك بعض العادات الجاهلية (كالوشم)، والوشم من الثوابت التي ينعتُ بها الشَّاعِر درجة الثبات والاستقرار واستحالة الزوال:

يُـــرِنُّ عَلَـــى قُـــبِّ البُطُـــونِ كَأَنَّهَـــا   رِبَابَـــةُ أَيْسَـــارٍ بِهِـــنَّ وُشُـــومُ[٣]

أمَّا صورة الثبات الأخيرة فقد تمَحْوَرت حول (الموت والفناء)، فالشاعر الهذلي قدَّم الموت في المقطع الشِّعْرِي؛ باعتباره عزلاً عن الحياة، وتوقفًا عن الحركة، وانسدالاً للستار

(١) (الديوان، ق٣/ص١٢٣).
(٢) (الديوان، ق٣/ص٣١).
(٣) (الديوان، ق١/ص٢٣٥).

التحَوُّلي على ذلك المشهد الشِّعْري، مع دفعة تسليم بالأقدار، وإيمانٍ بعدم إمكانية العــودة للحياة، فقد كانت صورُ الموت التي تتوقَّف عندها حركة القصيدة بمثابة الهدَف الذي شدَّت له رحال المطلع، وذلك بمرادفاتٍ عدَّة: (الحتم، خلو الحياة من الطعم، فقــدان التواصــل، الحين)، ويُمكن أن نستشهد عليه بقول أبي ذؤيب (البسيط التام):

لَوْ كَانَ مَدْحَةُ حَــيٍّ أَنْشَــرَتْ أَحَــدًا   أَحْيَــا أُبُوَّتَــكَ الشُّــمَّ الأَمَــادِيحُ[1]

وقول المتنخل (السريع التام):

لَــيْسَ لِمَيْـــتٍ بِوَصــيلٍ وَقَـــدْ   عَلِّــق فِيـــهِ طَـــرَفُ الموْصِــــلِ

أَوْدَى إِذَا انْبَتَّـــتْ قُـــوَاهُ فَلَـــمْ   يَرْكَــبْ إِذَا سَــارُوا وَلَــمْ يَنْــزِلِ[2]

وبهذا نكون قد سلَّطنا الضوء على أبرز مصادر التصوير الفنِّيِّ عند الشُّعَرَاء الهُــذَلِيِّين في مقاطع القصائد، وجميعها كانتْ منتزعة من البيئة المحيطة بالشاعر، ومِن أحداث حياتــه وخلاصة ثقافته الاجتماعية والحربيَّة.

---

(١) (الديوان، ق١/ص١١٣).

(٢) (الديوان، ق٢/ص١٥).

ثانيًا: تشكيل الصُّورة الفنيَّة في المقطع الشِّعري:

"لقد استعان الشُّعَرَاء في إيصال غاياتهم، ورسائلهم إلى المتلقِّين بمؤثِّرات فنية عدة، منها: التصوير بطرق وأساليب عدة، تُساعد على إبراز صورة الحياة الفكرية، والمعنوية التي يعيشها الشَّاعِر بواسطة نماذج وإيحاءات من البيئة والطبيعة والناس، وهذا الغالب على شعراء الجاهليين؛ فإنهم لم يكونوا يقصدون التصوير في حدِّ ذاته من حيث هو تصويرٌ، ولكن هدفهم هو التعبير عن حاجات نفسيَّة، وضرورات معنوية، ومواقف حياتية بصورة جمالية أكثر، يجني المُتَلَقِّي منها مُتعةَ الاكتِشاف، والمقارنة، والمفاجأة، وينال الشَّاعِر منها متعة الإبداع، وحُسن النسق، ودقَّة الرمز، وجمال التصوير، كلٌّ ذلك غُذِّي بعاطفة دافقة، وخيال واسع، استطاع من خلاله المبدعون أن يَصلُوا بأفكارهم ورُؤاهُم إلى المتلقِّين في أي وقت وزمن، ولهذا فإنَّ الصُّورة الفنِّيَّة في الشعر الجاهلي لم تكن مُجَرَّد نوع من الصنعة المتوارثة فقط"[1]، بل كانتْ "فنًّا على قدر من العمق، والدقة والتعقيد، سواء في نفسها أو في ارتباطها بما حولها من عناصر القصيدة، وسواء فيما تعطيه من الظاهر، أو تدل عليه في الباطن، أو فيما وراء النّص"[2].

والصورةُ الفنِّيَّة في الشِّعر تفترق بحسب ما تقوم عليه؛ فمنها ما يكون بصريًّا قائمًا على علاقة (المشابهة)، ومنها ما يكون إدراكيًّا يقوم على علاقة هي ضربٌ من (التداعي)، فالتعبيرُ البَصَري للصورة يقصدُ به التأليف والاقتران الصوري بين مختلف المشاهدات، ومن ثَمَّ يخلق مركبًا صوريًّا جديدًا تحافظ مكوناته - المشاهدات - على صفاتها السابقة، مع

---

(١) أثر الثقافة في بناء القصيدة الجاهلية، محمد الصادق الخازمي، منشورات جامعة ٧ أكتوبر، ٢٠٠٨م، ط١، (ص: ٢٥٥).

(٢) الشعر الجاهلي تفسير أُسطوري، رمضان عبد الشافي الشوربي، دار المعارف، القاهرة، عام ١٩٨٤م، (ص: ٦٧).

إضفاء الجدَّة والإبداع عليها عن طريق تعزيز العلاقة القائمة بينهما على المشابَهة والتوافُق[1]، هذه "المشابَهة قائِمَةٌ في فنّي الاستعارة والتشبيه، فالمشابَهةُ تعتبر جَوْهَر علاقتهما[2].

أمَّا التعبير الإدراكي القائم على علاقة (التداعي)، بمعنى أنَّ طرفي التركيب في الأول – البصري – يَلْزم وجود علاقة التشابه، أمَّا في الثاني فتغيب هذه العلاقة، ويكون الرابط بين اللفظ الحاضر والصورة الغائبة – حينئذٍ – التقارب الذي يولد بينهما؛ بسبب ارتباطهما عضويًّا، وهو ما يقصد به (عَمَلِيَّة التداعي) وهذا التداعي هو الذي يخلق العلاقة المتبادلة حيث يصبح إمكانية حلول أحدهما مكان الآخر قائمة بسبب ما بينهما من تلازُم[3]، وذلك متَوافرٌ في الكناية والمجاز، باعتبارهما فرعَيْن هامَّيْن مِن فُرُوع الصورة الفنية في الشعر العربي.

▪ التَّعْبِيرُ البَصَرِيُّ القَائِمُ عَلَى عَلَاقَةِ المُشَابَهَةِ:

أ. **الصورة التشبيهيَّة:** إنَّ فلسفة الجمال في البلاغة العَرَبِيَّة حتى القرن الرابع الهجري كانتْ فلسفةً عقليَّةً تنظيميَّة لا تجنح إلى الخيال كثيرًا أو بمعنى أدق لا تفرض الاستخدام الجامح للخيال، إنها كانت تنسج الألوان البديعة والأنماط البيانيَّة، والأساليب التعبيريَّة في سلاسل وعقود عقليَّة، تبرز القيمة من خلالها بشواهد متفَرِّقة محافظة على المراتب الجمالية العقلية، ومن الأدلة أيضًا أنها اتخذتْ مِن جزئيات الشكل الحسي للفن سبُلاً لضمان التواصل مع المتلقِّي، وأبرز ما يوضِّح هذا الاتجاه في الفلسفة الجمالية في البلاغة العَرَبِيَّة هو تأكيدها بل حِرْصها على الفنِّ التشبيهي ومذهب التوسُّط والاعتدال الذي يخلو من الغُلُوِّ والإفراط في الصياغة والمعنى، ويرتفع عن الساقط السوقي والبدويِّ الوحشي، رغم معرفتهم بالوسائط والأطراف لمذاهب الشعر، وعلى ذلك فقد كان اتِّجاه البلاغة اتِّجاهًا عقليًّا يستحْسِن من الشعر أَقْصَده، ومن الأساليب أوسطها، ومن الفنون البيانيَّة التشبيه، لحرص هذا الاتجاه على

---

(١) ينظر: البنية التكوينيَّة للصورة الفنيَّة، محمد الدسوقي، (ص: ١٤٤).

(٢) فلسفة الجمال في البلاغة العربيَّة، عبد الرحيم محمد الهبيل، الدار العربيَّة للنَّشر والتوزيع، عام ٢٠٠٤م، ط١، (ص: ٢٣٨).

(٣) ينظر: البنية التكوينيَّة للصورة الفنيَّة، محمد الدسوقي، (ص: ٢٠١).

مبدأ التشابُه أو المحاكاة، الذي يعني أنَّ فن التشبيه كان تجسيمًا لطريقة التفكير العربيـــة[١]، فالفارق بيننا كبشر عاديين وبين الشَّاعِر الحاذق يَتَمَثَّل في هذه القدرة الذهنية التي تجعله يرى أبعد مما نرى وأدقَّ، أما الشاعر الحاذق فإنه يدرك العلاقات بين الأشياء بقدرة متميّـــزة[٢]، ومُجمل القول: إنَّ التَّشبيه عمود الصورة في النظرية الشِّعْرِيَّة القديمة كلها؛ ذلك لأنه ينسجم وفلسفتهم الجمالية عمومًا، إنها فلسفة تقوم على حبِّ الجمال السهل الواضح، والتشبيه قادر على تحقيق هذا الجمال بإبرازه حدَّين مُتناظرين، يعمل كُلٌّ منها باتجاه يلتَقي فيه مع الآخر، لكنهما لا يتَّحدان اتحادًا تامًّا، وإنَّما ينسجمان بهدوء وبلا تصادُم، وهو قادر أيضًـــا علـــى تحقيق طرف آخر مِن نظريتهم الشِّعْرِيَّة، وهو اهتمامهم بتفرُّد الأجزاء، وعدم انصهارها فيه عُرف عند الأوربيين (بالوحدة في التنوُّع)[٣].

أما التشبيه في شعر الهذليين، فإنَّه "يقوم على الخيال المنتزع من حياتهم، وفيه كثيرٌ من الجمال والصدق، وفيه كثير من الاتزان والواقعية، إنها صورة تمس أصـــول فـــن الهـــذليين، وتفصح عن تكوينهم النفسي، وتتحدث عن فطرتهم التي فطروا عليها، حقًّا يُعَـــدُّ التشـــبيه ركنًا أساسيًّا في كل شعر - جاهلي أو إسلامي - إلاَّ أنه عند هُذَيْل معرض لذوات أفرادها، ومِن ثَمَّ اخْتَلَف في معدِنه عن أي تشبيه يُضاف إلى غير الهذليين"[٤].

فالتشبيه في قصائد الهُذَلِيِّين يُعَدُّ ركنًا أساسيًّا في شِعْرهم؛ لذلك عددنا لـــوروده في المقطع الشِّعْرِي أهميته؛ باعتباره طريقة فنِّيَّة من طرائق التعبير وإيصال الأفكـــار، فنجـــد أن الشَّاعِر يُحافظ على جمالية الصورة التشبيهيَّة في المقطع الشِّعري؛ لأنها آخر مـــا يبقـــى في الأسماع، وذلك لأن "النُّقَّاد يعجبهم القطع بالحكمة والمثل والتشبيه الجيِّـــد"[٥]، و التشـــبيه شكل من أشكال استثمار الصورة الفنية في المقطع الشعري، كما أنَّ الشَّاعِر سلك لبنـــاء

---

(١) يُنْظَر: فلسفة الجمال في البلاغة العربية، عبد الرحيم محمد الهبيل، (ص: ١٢٦).

(٢) ينظر: الصورة الفنِّيَّة في التراث النَّقدي والبلاغي، جابر عصفور، (ص: ١٨٧).

(٣) ينظر: الصورة الفنِّيَّة في النقدي القديم، عبد القادر الربّاعي، (ص: ٥٢).

(٤) شعر الهُذَلِيِّين في العصرين الجاهلي و الإسلامي، أحمد كمال زكي، (ص: ٢٨٠).

(٥) يُنْظَر: أُسُس النقد الأدبي عن العرب، أحمد بدوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، (ص: ٣١٤).

الصورة التشبيهية طرقًا مختلفة، فقد عقد التشبيهات بأدوات التشـبيه (الكـاف، وكـأنّ، وخال)، وقد يورده بحذف أداته.

أمَّا من حيث الطولُ فقد نجد التشبيه يُسكبُ في شطرَيْن فقط، أو يكـون حكايـة ينسج تفاصيلها في أبيات المقطع الشِّعْري جميعها، أو مجموعة تشبيهاتٍ منفصـلة تتـابع في أبيات المقطع الشعري، ويُمكن أن نضعَ أيدينا على قيمة الصورة الشِّعْريَّة في المقطع الشِّعْري من خلال بيان أهمِّ سمتَيْن في الصورة الشِّعْريَّة الواقعة في المقطع الشعري:

أولها: التكثيف والتركيز: إنَّ الكثافة المنشودة إنَّما هي نتاج علاقة بـين الصـورة والسياق، التي تبلغ فيها حدَّ الكثافة والتَّوتُّر، فتحيل فاعلية الصورة الشِّعْريَّة إلى فيض مـن الإضاءة والكَشْف لا حدود لها، وهنا تستحيل الصورة إلى انحلال العالم المألوف للأشـياء والترابطات والتداعيات، ومِن ثَمَّ إعادة تركيبها تبَعًا لعلاقات جديدة لم نألفْها في تعامُلنـا اليومي للأشياء[1]، وهذا ما ينشدُه الشَّاعِر في الخاتمة، وهو عينه ما تُوَفِّره الصُّورة الشِّعْريَّة في في المقطع الشعري، فالشاعرُ في ختام القصيدة يُحاول السيطرةَ على توتُّر النَّصّ الذي بـدأ يقلُّ شيئًا فشيئًا، فجنح لتقديم خلاصة الحالة الشعورية في قالبٍ أكثر كثافة وإيحاءً، وهـذه الكثافة في المقطع الشِّعْري تُمَكِّن المُبْدِع من تقديم المعاني المُرادة وظلالها في آنٍ معًـا، أمَّـا التركيز فيتبيَّن مِن خلال تقديم صورة متكاملةٍ في بيتٍ واحد، إمَّا بطريقة التشبيه المُتكامِل في شطرين أو التشبيه الدائري الذي يتمركز نصفه–المشبه– في المقطع الشعري.

ثانيها: الأثر النَّفْسي: إنَّ الشَّاعِر ينشدُ في خاتمة القصيدة أن يتركَ في المُتَلقِّي أصداء يبقى لها في النَّفس أكبر الأثر، ولا أقصر طريق إلى هذه الغاية إلاَّ الصورة، لأنَّ الصورة تبقى في الذهن خيالاتها، خصوصًا إذا كانت متحرِّكة ومتباعدة الألوان، وهذا ما يُؤَثِّر على عاطفة المُتَلقِّي وميوله وذوقه، ونمثّل هنا ببعض النماذج – على سبيل المثال وليس الحصر – لـوُرود التشبيهات في المقطع الشِّعْري، ومنها قولُ أبي ذؤيب (الوافر التام):

سَبَقْتَ إِذَا مَا الشَّمْسُ كَانَـتْ كَأَنَّهَـا ... صَـلاَءَةُ طِيـبٍ لِيطُهَـا وَاصْـفِرَارُهَا

---

(١) ينظر: جدَلِيَّة الخفاء والتجلّي دراسات بنيويَّة في الشعر، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، عام ١٩٩٥م، ط٤، ط٤، (ص: ٤٥).

إِذَا مَا سِـرَاعُ القَــوْمِ كَــانُوا كَــأَنَّهُمْ قَوَافِــلُ خَيْــلٍ جَرْيُهَــا وَاقْوِرَارُهَــا
إِذَا مَــا الخَلاجِــيمُ العَلاجِــيمُ نَكَّلُــوا وَطَــالَ عَلَــيْهِمْ حَمْيُهَــا وَسُــعَارُهَا(١)

فهو يُشَبِّه صورة محسوسةً بأخرى محسوسةٍ، فإنّ نشيبة – الممدوح – هو السابقُ في العدو حين الإغارة، التي حصلت في وقت الغروب وقد شبَّه لون غروب الشمس بصلاءة الطيب حين تصفر، وقد تخيَّر هذا الوقت لأنَّ الغارة تكون أخفى وأستر، وكان مشهد عدو القوم كالخيل السريعة التي قفلت من بلاد إلى بلاد(٢).

أمَّا قوله (الطويل التام):

أَجَــزْتَ إِذَا كَــانَ السَّــرابُ كَأَنَّــهُ عَلَى مُحْزَئِلَّــاتِ الإِكَــامِ نَضِــيحُ(٣)

فهو في هذا البيت شبّه المؤبّن – نشيبة – بأنَّه يَتَمَكَّن وبكلِّ جسارة من اجتياز الأماكن الحارَّة التي ينشأ فيها السراب من شدة الحر والظمأ، كأنّه الحوض النضيح الذي يغدق الأكام المجتمعة الشاخصة بالماء، وما خصوصية هذه الصورة في المقطع الشِّعْري إلاَّ في ربط الممدوح بالماء الذي تحيا به الكائنات، وهذه الحياة كانتْ للطريق الأغبر، كما وصفه في بيت سابقٍ لهذه الصورة:

وَأَغْبَرَ مَــا يَجْتَــازُهُ مُتَوَضِّــحُ الْــ ــرِّجَالِ كَكَفَــرْقِ العَــامِرِيِّ يَلُــوحُ(٤)

فعندما شبَّه المؤبّن بالحوض، أبرز اتِّساع دوره في تغيير هذه الصورة الشاحبة المغبرّة العطشى، في السِّلم والحرب، وذلك لترتبط صورة النضيح بنشيبة، ثمَّ اختارها مقطعًا شعريًّا لهذه القصيدة.

وهناك صورة أخرى من طرائق التشبيه في المقطع الشِّعْري التي تسلك طريقة تقديم المُشَبَّه به وتأخير المشبَّه في بيتَيْن منفصلَيْن، وذلك في قول أبي العيال (الوافر المجزوء):

كَمَــا يَــنْقَضُّ مِــنْ جَــوِّ السْــ ــسَــمَاءِ الأَجْــدَلُ الــدَّرِبُ

(١) (الديوان، ق١/ص٣٢).
(٢) يُنْظَر: شرح السكري، مجلد١، (ص: ٨٦).
(٣) (الديوان، ق١/ص١٢٠).
(٤) (الديوان، ق١/ص١١٨).

رَزِيَّـــــةُ قَوْمِـــــهِ لَـــــمْ يَـــــأْ خُـــــذُوا ثَمَنًـــــا وَلَـــــمْ يَهَبُـــــوا[1]

ينتمي هذا المقطع الشِّعْري لقصيدة رثائية، يرثي بها أبو العيال ابنَ عمِّه الذي قتل في زمـــن معاوية بالروم، ويصف مقتله بأنَّه رزأ قومه، فإنَّ مقتله شابه منظر انقضاض الصقر الجـــريء المدرَّب، من جوِّ السماءِ إلى الأرض.

كذلك نجد أنَّ مِن أبدع التشبيهات في المقاطع الشِّعْريَّة اختصاصها بالمشبَّه به وبنـــاء الأبيات السابقة للمقطع الشِّعْري على ذمَّة التشبيه، وهذا ما يُقصد به (التشبيه الدائري)[2]، الدائري)[2]، الذي يفتتح فيه الشَّاعِر مقطعه بقوله: (بِأَطْيَبَ مِنْ فِيهَا[3]، بِأَطْيَبَ مِنْ مُقَبَّلِهَـــا مُقَبَّلِهَا [4]، بِأَسْرَعَ الشَّدِّ مِنِّي[5]، بِأَجْرَأَ جُرْأَةً مِنْهُ وَأَدْهَى[6])، كما أنه هناك طريقة أخـــرى أخرى للتشبيه الدائري كانت على النحو التالي: (فَتِلْكَ الَّتِي لاَ يَبْرَحُ الْقَلْبَ حُبُّهَا[7]، فَذَلِكَ فَذَلِكَ مَا شَبَّهْتُ فَا أُمِّ مَعْمَرٍ[8]، فَذَلِكَ مِمَّا يُحْدِثُ الدَّهْرَ[9])، ومن ذلك قـــول البريـــق في المقطع الشعري(الوافر التام):

بِـــأَجْرَأَ جُـــرْأَةً مِنْـــهُ وَأَدْهَـــى إِذَا مَـــا كَـــارِبُ المـــوْتِ اسْـــتَدَارَا
إِذَا مَـــا الطِّفْلَـــةُ الحَسْـــنَاءُ أَلْقَـــتْ مِـــنَ الفَـــزَعِ المـــدَارِعَ وَالخِمَـــارَا[10]

وقال في بيتٍ قبلَ المقطع:

---

(1) (الديوان، ق٢/ص٢٥٢).

(2) يُنْظَر: التشبيه الدائري في الشِّعر الجاهلي دراسة في الصُّورة، عبد القادر الرّباعي، المجلة العربية للعلوم الإنسانيَّة، من من (ص: ١٢٤ إلى ١٥٢).

(3) (الديوان، ق١/ص٤٢).

(4) (الديوان، ق١/ص٧٠).

(5) (الديوان، ق٣/ص١٥).

(6) (الديوان، ق٣/ص٦٣).

(7) (الديوان، ق١/ص١٤٥).

(8) (الديوان، ق١/ص٢١١).

(9) (الديوان، ق٢/ص٥١).

(10) (الديوان، ق٣/ص٦٤).

وَمَــا إنْ شَــابِكٌ مــن أُسْــدِ تــرجٍ   أبــو شِــبْلَينِ قــد مَنَــعَ الخِــدارا[١]

وفي بيان هذه الصورة الفنيَّة في المقطع الشِّعْري نجد أنَّ "البريق هنــا يرثــي أخــاه فيمدحه بالشجاعة والمهابة وشدة البأس في الحرب، ولهذا شبهه بهذه الصورة؛ أي: صــورة الأسد (شابك)، اشتبكت أنيابه، وله (شبلان) وكونه متشابك الأنياب فهذا يعني أنه شرس الطباع مخوف، وكونه أبا شبلين هذا يزيده شراسة ومهابة، والمرثي أجرأ جرأة، وأشدُّ مهابة من ذلك الأسد، والتشبيه هنا قائم على (النفي) و(التفضيل)، أي نفي أفضليَّة جرأة الأسد- الذي له شبلان يحميها-على المرثي، فهذا الأسد بصفاته ليس أجرأة و أهيبَ من المرثي"[٢]. المرثي"[٢].

و في الموضع التالي نجدُ أنَّ الشَّاعِر قد أقام تشبيهاً على حكاية مصوَّرة، فقــال أبــو ذؤيب في المقطع الشعري(الطويل التام):

بِأَطْيَبَ مِنْ فِيهَا إِذَا جِئْــتُ طَارِقًــا   وَلَــمْ يَتَبَــيَّنْ سَــاطِعُ الأُفُــقِ الُمجْلِــي
إِذَا الهَدَفُ المِعْزَابُ صَــوَّبَ رَأْسَــهُ   وَأَمْكَنَــهُ ضَــفْوٌ مِــنَ الثَّلَّــةِ الخُطْــلِ[٣]

و قد بدأ القصيدة بقوله:

فَمَا فَضْلَةٌ مِنْ (أَذْرِعَاتٍ) هَــوَتْ بِــهِ   مُــذَكَّرَةٌ عَــنْسٌ كَهَادِيَــةِ الضَّــحْلِ
سُــلاَفَةُ رَاحٍ ضُــمِّنَتْهَا إِدَاوَةٌ   مُقَيَّــرَةٌ رِدْفٌ لآخِــرَةِ الرَّحْــلِ[٤]

ثم تستَمِرُّ حكاية هذا التشبيه التي تستغرق أحد عشر بيتًا، بالإضافة إلى بيتي المقطع الشِّعْري، يستطرد الشَّاعِر في وصف الخمر والعسل، كلٌّ منهما على حدةٍ، ثمَّ يجمعهما في بيتٍ يقــع قبل المقطع الشِّعْرِي، وهو قَوْلُ أبي ذؤيب (الطويل التام):

---

(١) (الديوان، ق٣/ص٦٣).
(٢) الصورة البيانية في شعر الهُذَلِيِّين دراسة وتحليل ومقارنة، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في البلاغة جامعة أم القرى-كلية اللغة العربية، محمد الحسن علي الأمين، ١٤١٠هـ، ص٤٨.
(٣) (الديوان، ق١/ص٤٢).
(٤) (الديوان، ق١/ص٣٩ - ٤٠).

فَمَا إِنْ هُمَـا فِـي صَـفْحَةٍ بَارِقِيَّـةٍ   جَدِيدٍ أُرِقَّـتْ بِالقَـدُومِ وَبالصَّـقْلِ[١]

حتى إذا ما اجتمع الخمر والعسل ضربه مثلاً لفيهَا حين يطرقها آخر الليل، وفي المقابل يحتقر الرجل الوخم الثقيل الذي استكان إلى نوعٍ من الحياة – تجتمع فيه الخمرُ والمال والنـوم – ولَم يتطلَّع على ما تأمَّلَه من المرأة التي لا تنفكُّ عنه حين النظر إلى الأفق المجلي في السماء[٢]. السماء[٢].

وقولُه أيضًا (الطويل التام):

فَـذَلِكَ مَـا شَـبَّهْتُ فَـا أُمِّ مَعْمَـرٍ   إِذَا مَا تَوَالِى اللَّيْلِ غَـارَتْ نُجُومُهُـا[٣]

ويسبقها ببيتين يبني عليهما التشبيه ويدّخر الإفصاح بالمشبّه به في المقطع الشِّعْري والتشبيه في قوله:

إِلَى فَضَـلاتٍ مِـنْ حَبِـيٍّ مُجَلْجِـلٍ   أَضَـرَّتْ بِـهِ أَضْـوَاجُهَا وَهُضُـومُهَا

فَشَـرَّجَهَا حَتَّـى اسْـتَمَرَّ بُنُطْفَـةٍ   وَكَـانَ شِـفَاءً شَـوْبُهَا وَصَـمِيمُهَا[٤]

و قد ذُكَر في تعبير هذه الصورة: أنَّ "هذا العسل لا يخلط بأي ماء كان، وإنّما ماء من (حَبِيٍّ مُجَلْجِلٍ)؛ أي: سحاب مصحوب بالرعد، وليس الرَّعد إلا تعبيرًا عمـا يشـبه الإعلان الكوني عن ميلاد هذا الماء الطاهر، ماء السماء"[٥]، ثُمَّ تأتي الانعطافـة الخَلاَّبـة في المقطع، وكأنَّ الوَعْي الشِّعْري يريد أن يوحِّد بين الصفاء والطُّهْر الذي يوحي به ماء السماء والمرأة التي يقترن ذكرها بالنجوم والكواكب الدائرة في أفلاكها كي يخلق من هـذا كلِّـه إحساسًا بأشواق عميقة إلى عالَمٍ مِنَ التعالي والسُّمُوِّ[٦].

---

(١) (الديوان، ق١/ص٤٣).

(٢) يُنْظَر:الأسلوبية والتقاليد الشِّعْرِيَّة دراسة في شعر الهُذَلِيِّين، محمد أحمد بريري، (ص: ١٢٧-١٢٨).

(٣) (الديوان، ق١/ص٢١١).

(٤) (الديوان، ق١/ص٢١٠).

(٥) الأُسْلوبيَّة والتقاليد الشِّعْرِيَّة دراسة في شعر الهُذَلِيِّين، محمد أحمد بريري، (ص: ١١٥).

(٦) السابق، (ص: ١١٧).

ب. الصُّورة الاستِعاريَّة: الاستعارة هي :"أن تريدَ تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصحَ بالتشبيه وتُظهره، وتَجيء باسم المُشبَّه به وتجريه عليه"(١)، وهي أيضًا: "ضَرْبٌ من التشبيه، وَنَمَطٌ من التمثيل، والتشبيه قياس يجري فيما تعيه القلوب، وتُدركه العُقولُ، وتُستَفْتَى فيه الأفهامُ والأذهانُ، لا الأسماع والآذان"(٢).

وتُعَدُّ الاستعارة بالنسبة لفنِّ الشعر علامته الأولى، حتى إننا لا نُغالي إذا قلنا: إنَّ الشِّعر هو استعارة كبرى، فالشاعرُ يتخطَّى لبنائها العلاقات المألوفة لينسج علاقات حيَّة مُبتَكَرَة خصبة، فهو يَصُوغُ الواقع صياغة جديدة، تؤدِّي فيه اللُّغَة الشِّعْريَّة دورًا كبيرًا باعتبارها طاقة من الحياة والحركة، مثقلة بوافر من المعاني، لُغة مستمدة من معجم الحالات النَّفْسيَّة، ليصبح التعبير الشِّعْري رؤيةً وكشفًا(٣)، كما أنَّ الاستعارة – لاسيما البعيدة منها – وسيلةٌ تقوم على جمع المتنافرات أو المتباينات الذي تخلق نوعًا من التعقيد في النَّفس؛ لأنَّها تعملُ على إيجاد صراعٍ داخليٍّ عنيف يَتَجاوَزُ الحقائق الواضحة والعواطف المسالمة(٤)، وهذا إنَّما يدلُّ على صعوبةِ نَسْجِها؛ لأنَّ الشَّاعِر يمرُّ بها في مرحلتَيْن: مرحلة التشبيه أولاً، ثُمَّ مرحلة تحويل التَّشْبيه إلى استعارة، فالاستعارةُ أكثر تعقيدًا من التشبيه(٥).

وقد استعمل الشَّاعِر الهُذَلِيُّ الاستعارة على أنَّها أسلوب شعري يبتعد عن التقريريَّة، والمباشرة في التعبير؛ فيخرج بذلك عن المألوف إلى الغرابة، وإلى التراكيب الجديدة التي تحمل عُمْقًا في الدلالة(٦)، ولا شكَّ أنَّ الاستعارة في المقطع الشِّعْري تجعل المُتَلَقِّي يرتبط بكلام الشَّاعِر في فترة ليست بالقصيرة؛ وذلك لأنَّ المُتَلَقِّي يَتَلَمَّس وينسج العلاقات المبتكرة التي صنعها المُبْدِعُ في كلامه، وقد ذَكَر د. الدسوقي أنَّنا أمام الصورة (الاستعارية) لسنا أمام لوحتَيْن ظاهرتَيْن بينهما رابط ما، كما في الصُّورة التشبيهيَّة، بل أمام لوحة واحدة في الظاهر

---

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، (ص: ٦٧).

(٢) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، (ص: ٢٠).

(٣) البِنْيَة التكوينيَّة للصورة الفنية، محمد دسوقي، (ص: ١٨٠).

(٤) ينظر: الصُّورة الفنيَّة في النقد الشِّعْري، عبد القادر الرباعي، (ص: ٥٢).

(٥) ينظر: دراسات في الشِّعْر الجاهلي، يوسف خليف، (ص: ٨٧).

(٦) ينظر: بنائيَّة اللغة الشِّعريَّة عند الهُذَلِيِّين، محمد خليل الخلايلة، (ص: ١٥١).

تتحوَّل إلى لوحتَيْن في الباطن، لذا فهي تقوم على المبالَغة وادِّعاء أن المشبَّه مُنْـدَرِج تحـت المشبَّه به، وهي بهذا تتميَّز عن التشبيه؛ حيث توكيد المعنى وتَقْويته، ويقوم المُتَلقِّي - حينئذٍ - بدَوْرٍ كبير في وجود الصورة الاستعاريَّة وإحيائها، لذا تتميَّز الاستعارة بميـزتَيْن؛ أولاهمـا: العمق الدلالي والإيحائي، وقد أشار إلى هذا عبد القـادر الجرجـاني بقولـه: "إنَّ التعـبير الاستعاري يُعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ[1].

أمَّا الأخرى: فهي مشاركة المُتَلقِّي في كشف جماليات الصورة ، تلـك الـتي تتميـز بالتحوير والدوران والبُعد عن الملاحَظة القريبة، مما يجعَلُه يتأمَّل ويُدَقِّق؛ ليصل إلى طبيعة البناء وعلاقته[2]، ومن أبرز الشواهد على الاستعارة في المقطع الشِّعْرِي قول أبي ذؤيب (الطويـل التام):

وَبِكْـرٌ كُلَّمَـا مُسَّـتْ أَصَـاتَتْ ... تَـرَنُّمَ نَغْـمِ ذِي الشِّـرْعِ العَتِيـقِ
لَهَـا مِـنْ غَيْرِهَـا مَعَهَـا قَـرِينٌ ... يَـرُدُّ مِـرَاحَ عَاصِـيَةٍ صَـفُوقِ[3]

شَبَّهَ الشَّاعِرِ القوس بالفتاة البكر، وتناسى هذا التشبيه القائم، وأورد الصـورة مـن منطلق التسليم واليقين؛ وذلك لأنَّه ضرب للقوس الفتاة البكر مثلاً وحذف المُشَبَّه به وأورد صفاته، وانخرط يطابق هذه الصفات مع المشبه به المحذوف؛ فذكر أنها بكر يعني أنه أول من رميَ عنها، ثمَّ أنها حينما مُسَّت أصاتَتْ؛ أي: صوّتت وصوتها يشبه صوت عـزف أوتـار العود، وقرينها هنا هو الوتر، المرافق لها في الصورة وهي تتمنّع وتعصي، والصفوق اللينة التي يقلِّبها كيف يشاء، ليدل على انها مشدودة وليست مسترخية من كثرة الاستعمال. ومنـه قول حذيفة بن أنس (الطويل التام):

بَنُو الحَرْبِ أُرْضِعْنَا بِهَـا مُقْمَطِـرَّةً ... فَمَنْ يُلْـقَ منَّـا يُلْـقَ سِـيدٌ مُـدَرَّبُ
فُرَافِـرَةٌ أَظْفَـارُهُ مِثْـلُ نَابِـهِ ... وَإِنْ يُشْوِ نَابُ اللَّيْثِ لاَ يُشْوِ مِخْلَـبُ[4]

---

(١) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، (ص: ٢١).
(٢) ينظر: البنية التكوينيَّة للصورة الفنية، محمد الدسوقي، (ص: ١٨٠).
(٣) (الديوان، ق١/ص٩٠).
(٤) (الديوان، ق٣/ص٢٥).

وهذه الصُّورة الاسْتِعَارِيَّة وردتْ في مقام المفاخرة، يَذْكر فيها الشَّـاعِر بسـالتَهم وتعوُّدَهم على الكرِّ والفر، وذلك باستعارة لفظ البنوة أولاً؛ للدلالة على شِدَّة الارتباط وقوَّة النَّسَب، ثُمَّ لفظ الإرضاع، ليدلَّ إتقانهم لفُنُون الحرب وإدراكهم لأساليب إدارة ساحاته وتهيئهم لشروره، وهذه النشأة الحربية جعلت كل فرد من هذيل (سيدًا)، والسيِّد في لغة هذيل بمعنى الأسد.

ثمَّ يُكمل هذه الصورة في البيت التالي، فيذكر أنَّ هذا الفتى الشَّجاع الذي استعار (الأسد) للدلالة عليه. يفري كلّ شَيْء بأنيابه وأظفاره، ويستأنفُ الأمر ليذكرَ أنّه إذا حصل شواء ناب الليثِ فإنّ شواء المخلبُ مستحيل، فاستعار لفظ الشّواء للدلالة على (المقتل)، وذلك لتشنيع الصورة و إرهاب الآخر، وبثّ دواعي الخوف والهلَع، فالشواء للناب أو المخلب؛ أي: "إن كان ناب الليث يُشوي لا ضير، فإن مخلبه لا يُشوي؛ أي: هو قاتل، يقال: أشواه إذا أصاب منه الأمر الهيِّن، وأصلُه من الشَّوَى، وهي القوائم، والقوائم غير مَقْتَل، ثُمَّ كَثُر على ألسنتهم حتى قالوا: أشواه إذا لم يقتُلْه، وإنَّ هو أصابه في غير الشَّوَى، ويقال: لم يُشْوِه، إذا أصاب المقْتَل"[1].

---

(١) (الديوان، ق٣/ص٢٥).

▪ التعبير الإدراكي القائم على علاقات التداعي:

أ. **الصورة الكنائيَّة:** هي لفظ أريد به لازم معناه، مع جواز إرادة معناه حينئذٍ، ولازم المعنى هو المقصود، يقال: معنى كنائي، ومَلْزومه: يُقال له: معنى حقيقيٌّ في الكناية بالنظر إلى ذاتها، وقد تمتنع إرادته فيها لعارض يمنع من إرادته(١)، وقيمةُ هذا التلازُم في المقطع الشِّعْري إنما هو بمَثابة الصَّدى الذي يبقى بعد الصَّوت الحقيقي ويختفي تدريجيًّا، كما أنَّــه يشــترك المُتَلقِّي مع المبدع في جمع أجزاء الصُّورة الشِّعريَّة؛ لأن المبدِعَ لا يقدِّم الصُّورة برابِط حــيٍّ كالمشابهة، بل يُقَدِّمها برابط يكتَشِفه المُتَلقِّي بطريقةِ تداعي الأشياء وتلازُمها.

و الصورة الكنائية "تُؤَدِّي وظيفة إشاريَّة دلالية تخطف من الشَّاعِر حالتــه النَّفْســيَّة ومعانية المقصودة، وينعم المُتَلَقِّي بلذَّة فنيَّة تجعَلُه يُشارك أحاسيسَه وأفكارَه ومَشاعِره وقفاته الشُّعوريَّة، ويَكْشِف المعاني المسْتُورة في اللفظ الإيحائي الذي يتطَلَّب قارئًا حصــيفًا لــدقِّ أبوابها"(٢)، "إنَّ للكنايةِ قيمةً بلاغيَّةً، وينطوي التعبير الكنائي على التأثير النفسي، ويَتَمَثَّــل البُعدُ البلاغي في الكناية في اللمحة الدالة، فالشاعرُ عندما يسدل على المعنى الحقيقي الــذي يقصد إليه ستارًا لفظيًّا شفافًا يَجْعَل المُتَلَقِّي يَمِيل إلى اكتشاف المعنى الحقيقيِّ المتــواري وراء المعنى المجازيِّ"(٣)، ومن أَمْثِلَتِها قول أبي ذؤيب (الكامل التام):

وَأَرَى العَــــدُوَّ يُحِــــبُّكُمْ فَأُحِبُّــــهُ إِنْ كَانَ يُنْسَبُ مِنْــكَ أَوْ يَتَنَسَّــبُ(٤)

وفي هذا كناية عن شدَّة الحب، وذهول العقل؛ لأنه قدَّم المستحيل ليثبت الواقع الحــادث، والمستحيل هو حبُّ العدو، والواقع هو حبه لا الذي لا يُمكن أن يطوِيَه النِّسْيان.

و قول أبي خراش (الطويل التام):

---

(١) يُنْظَر: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في عُلوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، (ص: ١٥٠).

(٢) الصُّورة الفنِّيَّة في الشِّعر الأندلُسي شعر الأعمى التطيلي ٥٢٥ هــ أنموذجًا، محمد ماجد الدخيل، (ص: ١٢٨). ١٢٨).

(٣) المجاز المرسل والكناية الأبعاد المعرفيَّة والجمالية، يوسف أبو العدوس، منشورات دار الأهلية، عام ١٩٩٨م، ط١، ط١، (ص: ٢٠١).

(٤) (الديوان، ق١/ص٦٤).

تَرَى طَالِبِي الحَاجَـاتِ يَغْشَـوْنَ بَابَـهُ   سِرَاعًا كَمَا تَهْوِي إِلَى أُدَمَـى النَّحْـلُ[1]

ففي هذا البيتِ كنايةٌ عن الكرم والإيثار، فأصحابُ الحاجات يتوافَدون على بابه مُسرعين، كما يتهافتُ النَّحل على الأدمى.

ب. الصورة المجازيَّة: "لكي يُفْهَم معنى المجاز وحدُّه الاصطلاحي، فإنه يُوضَع في مقابل (الحقيقة)، فهناك دلالة الحقيقة للكلمة، كما تشيع في العرف اللغَوي أو بين مجموعة من الناس، وهناك الدلالة الخاصة التي يَصْطَنِعُها الفرد لهدفٍ معيَّن، ولأنَّ هذه الدلالة المجازية ليست الأصل في الاستعمال، وإنما هي الاستثناء، فقد أحيطت بشرطَيْن قصد بهما حماية الدلالة الأصلية، وعقال الابتكار الفردي، بتحديد حريته في اللعب باللغة، فكانت العلاقة والقرينةُ شرطَيْن لصحة المجاز، وهما معًا يُمكن اعتبارهما ميدان التناحُر بين الذاتي والموضوعي في التعبير المجازي، وأينما كان موقعُ الغلبة في هذا الميدان فإنَّ هذه الخاصية ستَبْقَى من إمكانيات المجاز، وما يتفرَّع منه رمزًا وأسطورة دون غيره.

وللمَجاز دواعٍ فطريَّةٌ، ودوافعُ عِلْميَّة حين يلجأ إليه المتكلِّمُ العادي، وستُضاف أسبابٌ عديدةٌ لتجعل من دعامة التعبير الفني لُغة طبيعية للشِّعر بخاصة، وقد عرَّف القاضي الجرجاني – في معرِض دفاعِه عن المحدَثِين – عن محنة المسبوقين وحاجتهم إلى اكتِشاف طريقٍ خاصٍ بهم بمضي بين مكروهين: الانصياع المطلق للتقاليد التعبيرية، وهو أمر له مُبَرِّراته بالنسبة للمتكلم العام؛ إذ اللُّغَة عرف اجتماعي، وليست صناعةً فرديَّةً خاصة، ولكن هذا الانصياع يلغي امتياز الأديب المبدع، وينال من قدرته على تنشيط المُتَلَقِّي وإثارة انتباهه، واكتشاف لغة خاصة سيكون باستطاعتها أن تَدُلُّ على – وليس تُعَبِّر عن – العالَم الخاص لتجربة المُبدِع، ولكن لن يكونَ باسْتِطاعتِها – بما أنها لُغة مُسرفة الخصوصيَّة – أن تُؤثِّر في الآخرين بالقدر الذي يرضي طموح الفنان؛ حيث غابت الأصول المشتركةُ والدلالات

(١) (الديوان، ق٢/ص١٦٦).

الأليفة أو غاب أكثرها، ومِن ثَمَّ استحال التوصيل"[1]، ومن أمثلة المجاز اللغوي في المقـــاطع الشِّعريَّة، قول قيس بن عيزارة (الكامل التام):

فِي كُـــلِّ مُعْتَـــرَكٍ تُغَـــادِرُ خَلْفَهَـــا   زَرْقَـــاءَ دَامِيَـــةَ اليَـــدَيْنِ تَمِيـــدُ[2]

فقد عبَّر بالزرقاء عن الموتُ؛ لأنَّ سمة موت الحيوان تظهرُ في زرقة العين، فزرقة العين لهـــا مزيد خصوصية في الدلالة على الميِّت و تصوير حالة الموت، واللون الأزرق جزء من الميّت والمِيِّت كلّ اشتملَ عليها، وقد عُبِّر بالجزء عن الكلِّ؛ لأنَّه أدلُّ عليه وأقصر الطرُق لِوَصْفِه.

وفي نهاية هذا المبحث نصِلُ إلى نتيجة ارتباط الصورة بالإقناع، واستثمار الشَّـــاعِر الهذلي لهذا التقانة في المقطع الشِّعْري – تجعَلُنا نؤمن بوعيه الكامـــل بأهميتـــه ومكانتـــه في القصيدة، كما أنه يحفظ للقصيدة تماسُكَها ويفتح مجالات أوسع للتأويل والكَشْف؛ لكَوْنهـــا تحمل الكثير من الإشارات والعلامات الدَّالة، فتوفر للقصيدة روعةَ الصورة، وكثافة الأداء، وجماليَّة التركيز.

---

(١) الصُّورة والبناء الشِّعري، محمد حسن عبد الله، (ص: ١١٩).

(٢) (الديوان، ق٣/ص٧٥).

المبحث الرابع:

مستوى (التناص) .

التناص[١] هو "تضمين المُبْدِع إنتاجَه قليلاً أو كثيرًا مِن نصوص غيره؛ عبر ما كـــان يُعرَف لدى القدماء بالسَّرقة والتضمين، والاقتباس والتلميح والاستشـــهاد"[٢]، والقاســـمُ المشتَرَك بين هذه المصطلحات وبين التناص هو فكرة انتقال المعنى أو اللفظ من عمل أَدَبِيٍّ إلى آخر، مع اختِلاف في المقصد والغاية[٣]، فالتداخُل النَّصِّي إذًا يُحيل الـــنَّصَّ (المـــدلول الشِّعْري) إلى مدلولات خطابيَّة مُغايرة، بشكْلٍ يُمكن معه قراءة خطابات عديدة داخـــل القول الشِّعْري، وهكذا يتمُّ خلق فضاءٍ نَصِّي مُتَعَدِّد حول المدلول الشِّعري، تكون عناصرُه قابلةً للتطبيق في النَّصِّ الشِّعْري الملموس، وهذا الفضاءُ النَّصِّي سنُسَمِّيه فضـــاء متـــداخلاً نصيًّا[٤]، معنى ذلك أنّ التناص هو: تعالُق (الدخول في علاقة) نُصوص مع نـــصٍّ حـــدث بكيفيات مختلفة منها (المعارضات، والسرقات، والمناقضات)[٥].

إنَّ دراسة التناص بمثابة "التدقيق التاريخي الذي يُبَيِّن سابق النصوص مِن لاحقهـــا، كما تقتضي الموازنة بينها لرصد صيرورتها وسيرورتها جميعهًا"[٦]، بذلك يكون – التناص – ظاهرة لُغويَّة مُعَقَّدة تَسْتَعْصِي على الضبط والتقنين؛ إذ يعتمد تميُّزها على ثقافة المُتَلَقِّي وسَعة معرفته وقدرته على الترجيح، على أنَّ هناك بعضَ المؤشرات التي تجعل التناص يكْشِف عـــن نفسه ويُوَجِّه القارئ للإمساك به، ومنها: التلاعُب بأصوات الكلمة، والتصريح والمعارضة، واستعمال لغة وسط، والإحالة على جنس خطابي برمته.

وهو إمَّا أن يكونَ اعتباطيًّا يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقِّي، وإمَّـــا أن يكـــون

---

(١) ومِن مُرادفاته (التداخل النصِّي، النص الغائب، التعالق النصِّي).

(٢) إستراتيجيَّة التناص، المختار حسني، مجلة علامات في النقد، مجلد١٢، ج٤٦، شوال١٤٢٣هـ/ديسمبر ٢٠٠٢م، (ص: ٣١٥).

(٣) ينظر: التناص بين النظريَّة والتطبيق، شعر البياتي نموذجًا، أحمد طعمة الحلبي، مطبوعات وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، عام ٢٠٠٧م، (ص: ٥).

(٤) يُنْظَر: علم النص، جوليا كريستفطيا، (ص: ٧٩).

(٥) يُنْظَر: تحليل الخطاب الشِّعري، إستراتيجيَّة التناص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، عام ١٩٩٢م، ط ٣، (ص: ١٢١).

(٦) السابق، (ص: ١٢٤).

واجبًا يوجّه المُتَلَقِّي نحو مظانِّه، كما أنه يُمكن أن يكونَ معارضة نقدية أو ساخرة أو مزيجًا بينهما(١)، معنى ذلك: أنَّ التناص تقاطع النصوص مع بعضها البعض لأغـــراض معنويَّـــة أو جمالية، تُحَقِّقها صور التناص المختلفة للنص، وهذا التَّعامل الحذر مع التراث "لا يعني نقلـــه كما هو، أو إعادة صياغته أو تقليده، فلا ريب أنَّ هذا لا قيمة له، إنَّما يعني أن يقومَ الشَّاعِر بتوظيف هذا التُّراث توظيفًا فنيًّا، مِن شأنه أن يعينَه على الإفصاح عن تجربتـــه المعاصِـــرة، وتجسيد رؤيته الجديدة... فمقدرة الشَّاعِر تتجلى أساسًا في تشكيله من النصوص التي أتيح له تمثلها في أطوار سابقةٍ من تكوينه الثقافي نصًّا جديدًا يَحْمِل بصماته الخاصة به، أو حياكتـــه من تلك الخيوط التي وفَّرها له مخزونه الثقافي نسيجًا محكمًا غاية الإحكام، يصعُب – إلاَّ على القارئ الخبير – تَمْييزُ خيوطه المكوِّنة له"(٢).

وإنَّ دراسة المستوى التناصي للمقطع الشِّعْرِي في ديوان الهُذَلِيِّين، تهدف إلى معرفـــة مصادر ثقافة الشَّاعِر الهُذَلِي الدِّينية والأدَبيَّة والتاريخية، وكيفية توظيف هذا الإرث الثقـــافي لخدمة النَّصِّ في خاتمة القصيدة خاصةً؛ لأنَّ "المخزون الثقافي للإنسان بحجم المطالعة والقراءة هو الذي يصقل موهبته؛ لأن الإنسان لا يولد شاعرًا ولا موسيقيًّا"(٣)، فالمقطع الشِّـــعْرِي في ديوان الهُذَلِيِّين اشتَمَل على أشكال مختلفة مِن التناص الشِّعْرِي، ومن التقاليد الشِّعْرِيَّة الـــتي وجدتْ أنها أدخلُ في مبحث التناص من غيره، أنها ترسم الأبعاد التقاطعية مع ثقافة الشَّاعِر الشعريَّة.

---

(١) ينظر: المرجع السابق، (ص: ١٣٠-١٣١).

(٢) محنة المبدع دراسة في صياغة اللغة الشِّعريَّة، إبراهيم محمد الكوفحي، منشورات أمانة عمان، عام٢٠٠٧م، (ص: ٤٣ - ٤٤).

(٣) التناص بين التُّراث والمعاصرة، نور الهدى لوشن، مجلة جامعة أم القرى للعلوم الشرعية واللغة العربية وآدابها، ج١٥، ع٢٦، صفر١٤٢٤هـ، (ص: ١٠٢٣).

أشكال التناص في المقطع الشعري:

إنَّ التناص ينقَسِم إلى نوعَيْن أساسيين هما: التناص الشعوري، ويدخل ضمنه الاقتباس والتضمين، ويسمى أيضًا: الاقتباس الواعي أو الظاهر والمقصود؛ لأنَّ المؤلِّف يكون واعيًا به. في حين أنَّ النوع الثاني من أنواع التناص هو التناص (اللاشُعوري) أو ما يُسمّى بتناص الخفاء، وفيه يكون المؤلف غير واعٍ بحضور النَّصّ أو النُّصوص الأخرى في نصه الذي يكتبه، ويقوم هذا التناص في إستراتيجيته على الامتصاص والتذويب والتحويل والتفاعل النصي[1]، وتصنيف أشكال التناص في المقطع الشِّعْرِي على هذا النحو يهدف إلى بيان أثر ثقافة الشَّاعِرِ بِصُوَرها المختلفة في لحظة القطع الشِّعْرِي أثرًا واعيًا أو غير واعٍ، لذا صنِّفَتْ هذه التأثيرات في المقطع الشِّعْرِي إلى التناص الشُّعوري المقصود، أو التناص اللاشعوري غير المقصود.

أولاً: التناص الشُّعوري:

أ. التناص الدِّينيّ: وهو "تداخُل نُصُوص دينيَّة مُختارة عن طريق الاقتباس، أو التضمين من القرآن الكريم، أو الحديث الشريف، أو الأخبار الدِّينيَّة مع النَّص الأصلي للقصيدة؛ بحيث تنسجم هذه النُّصوص مع السِّياق الشِّعْرِي، وتُؤَدِّي غرضًا فكريًّا أو فنيًّا أو كليهما معًا"[2].

ويُعَدُّ الإيمان بالقدَر مِنْ أظْهَر شواهد التناص الدِّيني في المقاطع الشِّعْرِيَّة في ديوان

---

(١) ينظر: التناص بين الاقتباس والتضمين والوعي واللاشعور، مفيد نجم، جريدة الخليج، ملحق بيان الثقافة، ع ٥٥، ٥٥، يناير٢٠٠١.

(٢) التناص نظريًّا وتطبيقيًّا، أحمد الزعبي، عمان، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط٢، (ص: ١١)، ويُنظر أيضًا: التناص الديني والتاريخي في رواية «رؤيا» لهاشم غرايبة، أحمد الزعبي، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب، اللغويات مجلد ١٣،عام ١٩٩٥م، (ص: ١٨٣).

الهُذَلِيين، مع قوله – عز وجل –: ﴿وَمَا تَشَاؤُونَ إِلَّا أَنْ يَشَاءَ اللَّهُ﴾[1]، وقوله تعالى: ﴿وكَانَ أَمْرُ اللَّهِ قَدَرًا مَقْدُورًا﴾[2]، وقوله تعالى: ﴿وَلا تَقُولَنَّ لِشَيْءٍ إِنِّي فَاعِلٌ ذَلِكَ غَدًا، إِلاَّ أَنْ يَشَاءَ اللَّهُ وَاذْكُرْ رَبَّكَ إِذَا نَسِيتَ وَقُلْ عَسَى أَنْ يَهْدِيَنِ رَبِّي لِأَقْرَبَ مِنْ هَذَا رَشَدًا﴾[3].

ومن ذلك قول أبي قلابة (البسيط التام):

وَلاَ تَقُولَنْ لِشَيْءٍ سَوْفَ أَفْعَلُهُ ... حَتَّى تَبَيَّنَ مَا يَمْنِي لَكَ المانِي[4]

فقد جاء في اللسان: "المَنَى بالياء: القَدَر، قال الشَّاعِر:

دَرَيْتُ وَلَا أَدْرِي مَنَى الحَدَثَانِ

مَنَاهُ الله يَمْنِيه: قدَّره، ويُقال: مَنَى الله لكَ ما يسرُّك؛ أي: قدر الله لك ما يسُرُّك، وقول صخر الغي:

لَعَمْرُ أَبِي عَمْرو لَقَدْ سَاقَهُ المنَى ... إِلَى جَدَثٍ يُوزَى لَهُ بالأَهَاضِبِ

أي: ساقَهُ القَدَر، والمنى والمنِيَّة: الموت؛ لأنه قُدِّر علينا، وقد مَنَى الله له الموت يَمْنِي، ومُنِي له أي قُدِّر، قال أبو قلابة الهذلي(البسيط التام):

وَلاَ تَقُولَنْ لِشَيْءٍ سَوْفَ أَفْعَلُهُ ... حَتَّى تُلاقِيَ مَا يَمْنِي لَكَ المانِي[5]

وفي التهذيب:

حَتَّى تَبَيَّنَ مَا يَمْنِي لَكَ المانِي

أي: ما يُقَدِّر لك القادر، وأَوْرَد الجوهري عَجُزَ بيت:

حَتَّى تُلاقِيَ مَا يَمْنِي لَكَ المانِي

وقال ابنُ بَرِّي فيه: الشعر لسويد بن عامر المصطلقي، وهو:

لاَ تَأْمَنِ الموْتَ فِي حِلٍّ وَلَا حَرَمِ ... إِنَّ المَنَايَا تُوَافِي كُلَّ إِنْسَانِ

---

(١) سورة الإنسان، (آية: ٣٠).

(٢) سورة الفرقان، (آية: ٢).

(٣) سورة الكهف،(آية: ٢٤).

(٤) (الديوان، ق٣/ص٣٩).

(٥) (الديوان، ق٣/ص٣٩).

وَاسْلُكْ طَرِيقَكَ فِيهَا غَيْرَ مُحْتَشِمِ   حَتَّى تُلاقِيَ مَا يَمْنِي لَكَ المَانِي

وفي الحديث أنَّ مُنشدًا أنشد النبي – صلى الله عليه وسلم –:

لَا تَأْمَنَنَّ وإنْ أَمْسَيْتَ فِي حَرَمِ   حَتَّى تُلاقِيَ مَا يَمْنِي لَكَ المَانِي
فَالخَيْرُ وَالشَّرُّ مَقْرُونَانِ فِي قَرَنٍ   بِكُلِّ ذَلِكَ يَأْتِيكَ الجَدِيدَانِ

فقال النبي – صلى الله عليه وسلم –: ((لو أدرك هذا الإسلام)).

معناه: حتى تلاقي ما يُقَدِّر لك المقدر، وهو الله – عز وجل. يُقال: مَنَى الله عليكَ خَيْرًا يَمْنِي منْيًا، وبه سُمِّيَتِ المنِيَّة، وهي الموت، وجمعها المنايا؛ لأنها مُقَدَّرةٌ بوقت مخصوص"[١].

وكذلك قول المعطّل(الطويل التام):

فَمَا لُمْتُ نَفْسِي فِي دَوَاءِ خُوَيْلِدٍ   وَلَكِنْ أَخُو العَلْدَاةِ ضَاعَ وَضُيِّعَا[٢]

يقول: لَمْ أَلُم نفسي على نهي إياه، ولكنَّ القدر غلبني عليه، وكان أتى به مكة فداواه وعالجه بها[٣].

ب. التناص التاريخي: يُعرف التناص التاريخي بأنه "تداخُل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النَّصِّ الأصلي للقصيدة، تبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلِّف"[٤]، قال أبو ذؤيب ذؤيب (الطويل التام):

وَتِلْكَ الَّتِي لاَ يَبْرَحُ القَلْبَ حُبُّهَا   وَلاَ ذِكْرُهَا مَا أَرْزَمَتْ أُمُّ حَائِلِ
وَحَتَّى يَؤُوبَ القَارِظَانِ كِلاهُمَا   وَيُنْشَرَ فِي القَتْلَى كُلَيْبٌ لِوَائِلِ[٥]

ورد في نثر هذا البيت في الديوان قولٌ لأبي سعيد، نصّه: "القارظ يقال: إنه يذكر بن عنزة بن أسد بن ربيعة، خرج يطلب القرظ، فلم يرجع، وكان خزيمةُ بن نَهْد عَشِقَ فاطمةَ بنت يَذْكُر، فطلبها فلم يقدر عليها، فاجعوا في مربع، فلمّا تجرَّم التربيع ارتحلتْ فرجعتْ إلى

---

(١) لسان العرب، مجلد ١٣، (ص: ٢٠٢).

(٢) (الديوان، ق٣/ص٤٢).

(٣) المتن: الصفحة نفسها.

(٤) التناص نظريًّا وتطبيقيًّا، أحمد الزعبي، (ص: ٢٩).

(٥) (الديوان، ق١/ص١٤٥).

منازلها، فقيل: يا خزيمة، لقد ارتحلتْ فاطمة، قال: أمَّا إذا كانتْ حيَّة ففيها أطمع، وأنشأ يقول:

إِذَا الجَوْزَاءُ أَرْدَفَتِ الثُّرَيَّا ظَنَنْتُ بِآلِ فَاطِمَةَ الظُّنُونَا

وَحَالَتْ دُونَ ذَلِكَ مِنْ هُمُومٍ هُمُومٌ تُخْرِجُ الدَّاءَ الدَّفِينَا

ثم خرج يَذْكُر وخزيمة يطلبان القرظ، فمرًّا بقليبٍ فاستقياها، فسقطت الدلو، فنزل يذكُر ليخرجها، فلمَّا صار إلى البئر منعه خزيمةُ الرِّشاء، وقال: زَوِّجْني فاطمة، قال: على هذه الحال اقتسارًا؟ أخرجني أفعل، قال: لا أفعل، فتركه حتّى مات فيها، فهما القارظان[1]. القارظان[1].

فالشاعرُ استفاد من هذا الحدث التاريخي ليشسع المسافة بين حبِّها وذِكْرِها وبين فكرة براحهما، وهذا التشسيع يوحي باستحالة ذلك، وعدم حصوله بنية وعزيمة مسبقة.

وفيما يتعلَّق بالتناص التاريخي في الشَّطْر الثاني، فموضوعُه قصَّة قتْل كليب التي كانت الشرارة الأولى للقتال بين بكر وتغلب في حرب البسوس، فقد أفاد من القصة ليعزز استحالة حصول براح الحب؛ لأنه ربطه بعودة كليب لوائل حيًّا، وقول أبي المثَلَّم (البسيط التام):

كُلُوا هَنِيئًا فَإِنْ أَنْفَقْتُمُ بَكَلاً مِمَّا تُجِيزُ بَنُو الرَّمْدَاءِ فَابْتَكِلُوا[2]

يهزأ بهم ليحرض على صخر بني الرمداء الذين أصاب فيهم رجلاً، وذلك أن مزينة حفروا رجلاً، فوثب عليه صخر فأكل ماله، فقال أبو المثَلَّم ذلك يحضض أولئك عليه[3].

ج. التناص الأدبي: ومعناه "تداخُل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعرًا أو نثرًا مع نصِّ القصيدة الأصلي؛ بحيث تكون منسَجمة وموظَّفَة، ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطْرَحُها الشاعر"[4]، وصورته في ديوان الهُذَلِيِّين تجلَّتْ في توظيف الأمثال العَرَبيَّة، وذلك وذلك مثل قول خالد بن محرث(الكامل التام):

---

(١) المتن: (الديوان، ق١/ص١٤٥).

(٢) (الديوان، ق٢/ص٢٣٥).

(٣) السابق، الصفحة نفسها.

(٤) التناص نظريًّا وتطبيقيًّا، أحمد الزعبي، (ص: ٥٠).

و إيَّـــاكَ لا تاخـــذْكَ مِنِّـــي سَـــحابَة   ينفِّـــرُ شـــاءَ المُقلِعـــينَ خَرِيرُهـــا[1]

"شاء المقلعين" هم الذين أقلعت عنهم السحابة؛ وإنَّما هذا مَثل يقول: يأخذك منِّـي قولٌ مثل المطر يتدارك عليك، أي أهجوك[2]. و المقصود من ذلك إبْلاغُ الـمُتَلقِّي بصعوبةِ بصعوبةِ الآتي من أمرِ الهجاء من لدُن خالد ابن محرث، فالشاعر يحذِّر أبي ذؤيب بأنَّـه إذا لم يكفَّ عن مهاجاته فسينهالُ عليه بالهجاءِ المتواصلُ الذي يتداركُ عليهِ كالمطر المُفاجئ.

وقول حبيب الأعلم (الكامل المجزوء المرفل):

مَـــا شِـــئْتَ مِـــنْ رَجُـــلٍ إِذَا   مَـــا اكْـــتَظَّ مِـــنْ مَحْـــضٍ وَرَائِـــبْ

حَتَّـــى إِذَا فَقَـــدَ الصَّـــبُو   حَ يَقُـــولُ عَـــيْشٌ ذُو عَقَـــارِبْ[3]

وعَيْشٌ ذو عَقاربَ إذا لم يكن سهلاً، وقيل: فيه شَرٌّ وخُشُونة[4]. و يقصدُ بـذلكَ (نـاكر النّعمة) الذي يأكلُ من الطَّعامِ الطَّيِّب ثم إذا فقدَ شيئاً يسيراً لا يتذكّر الكثير، فيقول: عيْشٌ ذو عقارب.

وقول أمية بن أبي عائذ (الرجز التام):

قَدْ كُنْـتُ خَرَّاجًـا وَلُوجًـا صَـيْرَفًا   لَمْ تَلْتَحِصْنِي حَيْصَ بَـيْصَ لَحَـاصِ[5]

ذكر صاحب اللسان أنَّ (الحيص بيص) معناه وقوع القـوم: "في ضِـيق وشـدّة، والأَصل فيه بطنُ الضَّبِّ يُبْعَج فيُخْرج مَكْنُه، وما كانَ فيه ثم يُحاصُ، وقيل: أَي في اختلاط من أَمر لا مخرج لهم منه"[6].

د. التناص الأسطوري: و هو عبارة عن استحضار خرافـة أو أسـطورة معيَّنـة وتوظيفها في النّصّ الشعري، ومنها "الأسماء الأسطورية المستدعاة، والأساطير التي يتم التناص

---

(١) (الديوان، ق١/ص١٥٩).

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) (الديوان، ق٢/ص٨٢).

(٤) لسان العرب، مجلد ٩، (ص: ٣١٨).

(٥) (الديوان، ق٢/ص١٩٢).

(٦) لسان العرب، مجلد٣، (ص: ٤١٨).

معها، تترَكَّز على نوعين من الأساطير، هما نوع دالٌّ على معنى، من معاني التجربة الوجودية الإنسانية الأساسية، يتمثل في الموت والبحث عن الخلود لقهره، والتحرُّر من قسوة ومرارة الشعور به، ونوع يدلُّ على تلك الثنائيات المعبِّرة عن العلاقة الدرامية المتوترة، في تلك التجربة الوجودية، كثنائيتي (الحب والحرب) و(الموت والخلود) فتجدد الحياة وقيامتها، عبر صعود رموزها من عالم الأموات السفلي.

وهنا تبرز كثافة استخدام آلية استدعاء تلك الشخصيات الأسطورية، ورمزيتها الدالة على هذا المعنى، كرموز عشتار وإنانا وتموز، كما أن قيمة توظيف الأسطورة أو توظيف رموزها وشخصياتها لا تتمثَّل في بعدها الدلالي الذي تنطوي عليه، وإنما تتجاوزه إلى البُعْد الجمالي المتأتِّي مِنْ حضورها في اللا شُعُور الجمعي، ومِن الكثافة والتوتُّر الدرامي اللذين تمتلكهما، والفضاء التخييلي الذي تستدعيه معها"[1].

ومن ذلك قول أبي ذؤيب الهذلي (المتقارب التام):

أَرِبْـــــتُ لِإِرْبَتِـــــهِ فَانْطَلَقْــــــــتُ أُزْجِـي لِحُـبِّ الإِيَـابِ السَّـنِيحَا

عَلَــى طُــرُقٍ كَنُحُــورِ الرِّكَـــاب تَحْسَـــبُ آرَامَهُـــنَّ الصُّــرُوحَا

بِهِـــنَّ نَعَـــامٌ بَنَاهَـــا الرِّجَـــالُ تُبْقِي النَّفَـائِضُ مِنْهَـا السَّـرِيحَا[2]

موضع الشاهد في هذا المقطع كلمة (السنيح)، والسانِحُ: ما أَتاكَ عن يمينك من ظبي أَو طائر أَو غير ذلك، والبارح: ما أَتاك من ذلك عن يسارك؛ قال أَبو عبيدة: سأَل يونُسُ رُؤْبةَ، وأَنا شاهد، عن السانح والبارح، فقال: السانح ما وَلاَّكَ مَيامنه، والبارح ما وَلاَّك مَياسره؛ وقيل: السانح الذي يجيء عن يمينك فتَلِي مَياسِرُه مَياسِرَك؛ قال أَبو عمرو الشَّيباني: ما جاء عن يمينك إِلى يسارك وهو إِذا وَلاَّك جانبه الأَيسر وهو إِنْسِيُّه، فهو سانح، وما جاء

(١) التناص الأسطوري في شعر محمود درويش، مفيد نجم، مجلة نزوى، تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنّشر، العدد٥٩، يوليو٢٠٠٩م.

(٢) (الديوان، ق١/ص١٣٦).

عن يسارك إلى يمينك وَولاَّك جانبه الأَيمنَ وهو وَحْشِيُّه، فهو بارح؛ قال: والسانحُ أَحْسَنُ حالاً عندهم في التَّيَمُّن من البارح[١]. كما ذكر أنَّ: "هذيل تتشاءم بالسنيح.

قوله: أَرِبْتُ لِإِرْبَتِهِ؛ أي كانت لي حاجة في حاجته فمضيت معه، أُزْجِي أدفع عني الطير، يقول: مضيت معه لا أتطير من السنيح فذاك إزجاؤه، يقول: كنت ذا إربة في الغزو كإربة صاحبي والإربة الحاجة"[٢].

إذن فالمقصود هنا أنه لا يتطَيَّرُ من سانح ولا بارح.

وقوله أيضًا (الطويل التام):

وَمَا أَنْفُسُ الفِتْيَانِ إِلاَّ قَرائِنٌ ... تَبِينُ وَيَبْقَى هَامُهَا وَقُبُورُهَا[٣]

وموضع التناص في هذا البيت في كلمة (هَامُها)، و"الهامّة في الطَّير، فليست في الحقيقة طيرًا، إنما هو شَيْء كما كانت العرب تقوله، كانوا يقولون: إنَّ رُوحَ القَتيل الذي لا يُدرَك بثأره تَصِيرُ هامةً فتَزْقُو تقول: اسقوني، اسقُوني! فإذا أُدْرِكَ بثأره طارت"[٤].

وهذه الأساطير المتعلّقة بالحياة اليومية للعربي، تحمل في قصائدهم ذات المعاني التي ترسّبت في أذهانهم، وزيادة عليها توظيفها في القصيدة توظيفًا موفَّقًا؛ لأنه عبّر عن المعنى بصدق يتوافق مع تجلّيه في النفس الشاعرة.

---

(١) لسان العرب، مجلد٦، (ص: ٣٨٥).

(٢) المعاني الكبير في أبيات المعاني، لابن قتيبة الدنيوري، صححه المستشرق الكبير سالم الكرنكوي، دار النهضة الحديثة، بيروت-لبنان، ج٤، (ص: ٢٧٢).

(٣) (الديوان، ق١/ص١٥٦).

(٤) معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م، مجلد٦، (ص: ٢٧)، مادة (هام).

ثانيا: التناص اللاشعوري:

ومعناه التناص غير المقصود، و هو الذي يكشفُ عن ثقافةِ المبدعِ الشِّعْرِيَّة و اطلاعه وتمكنه من غالبية التقاليد الشِّعْرِيَّة المتعارف عليها والملتزَم بها، ومن الواضح أن الشَّاعِر يقع في ذلك بلا قصد ولا وعي؛ لأنه لا يتحيَّنها في شعره، بل تجري على لسانه عفو الخاطر.

ومثال ذلك إكثار الشُّعَرَاء الهُذَلِيِّين من "تكرار اللازمة (والدهر لا يُبقي على حدثانه)، وينبثق عن هذا التَّكْرار رؤيتان: رؤية شعرية، ولها إيقاع خاصٌّ، وبِنْيَة خاصة متَكَرِّرة تُؤَدِّي إلى الرؤية الثانية التي تلجأ إلى تأكيد رؤية الهُذَلِيِّين للحياة والموت.

ونتيجة لهذه الاستعمالات المتكررة للازمة، أصبحت تقليدًا شعريًّا خاصًّا بهم، فالجاهليون لم يستعملوا هذه الظاهرة، وتفرَّد بها الهذليون دون غيرهم.

تحمل الصياغة الهذلية (والدَّهْرُ لاَ يُبْقِي عَلَى حدثَانِهِ)؛ تعميقًا لفكرة دوران الدهر، وهي فكرة جوهرية وأساسية، كرَّرَها الشُّعَرَاء الهذليون خلال صياغة موحدة جعلوها افتتاحًا تقود إلى تفاصيل في شؤون هذا التقليب، ويُكَرِّر هذه الرؤية بإلحاح حتى تحقق فاعليتها التأثيرية[(١)].

هذا يعني أنَّ الشَّاعِر الهُذَلِيَّ هنا وقع في التناص الشِّعْرِي بصورة غير واعية، وليست مقصودة، اتفق فيها مع غيره واستلهمها غيره، فغدت تقليدًا شعريًّا متداولاً، وفي ذات الوقت خاصًّا كما "يرى إليوت في مقاله الشهير: (الموهبة الفرديَّة والتُّراث) أنَّ: "الشاعر الفرد حين يُبدع قصيدته يكون واقعًا تحت تأثير تقاليد تراثه الشِّعْرِيَّة، كما أنه في الوقت نفسه يؤثِّر في هذا التراث، ويُغيِّر من نظرتنا إليه، مشيرًا بذلك إلى فكرة التفاعل التي تنظم العلاقة بين الماضي والحاضر، فيحدثنا عن المضي الحاضر والحضور الماضي...ومعنى ذلك أنّ الشَّاعِر إذ يبتكر قصيدته من خلال الحوار الخلاَّق مع تقاليد تراثه الشِّعْرِي لا يصنع قصيدته وحده، بل يصنعها مع أسلافه"[(٢)]، ولعلَّ مِنْ أبرز صور التقليد الشِّعْرِي في المقاطع الشعرية صورة القطع

---

(١) ينظر: بنائية اللغة الشعرية عند الهُذَلِيِّين، محمد الخلايلة، (ص: ٥٥).

(٢) الأُسْلوبيَّة والتقاليد الشعرية دراسة في شعر الهُذَلِيِّين، محمد أحمد بريري، (ص: ١٩-٢٠).

بالمشبَّه به من التشبيه الدائري، فصيغة القطع بالجزء الختامي من هذا التشبيه شكَّلت تقليدًا يتهافَتُ عليه الشُّعَرَاء في الديوان؛ لأن الشَّاعِر يستغرق في وصف صورة منفية معيَّنة ثمَّ يثبتها بعد ذلك في البيت الأخير، باستعمال صيغٍ مختلفة مثل: (بأطيب، بأسرع، بأجرأ)، أو إدراج المشبه به مباشرة بعد بيت التشبيه والاستعانة به في القطع.

قيمة التناص في المقطع الشعري:

إنّ التناص يشبه "الهواء الذي نَتَنَفَّسُه؛ فهو يتسرب في أغلب منافذ الكتابة، ويتغلغل فيها، ولا أحد يدعي السلامة منه على حد تعبير ابن رشيق (ت ٤٦٣ هـ) في حديثه عن السرقات الأدبية"(١)، فقيمة التناص العامة تتجلّى في مدى تناغُمِه في بنية النَّصّ الشِّعْرِي ومدى تمازجه في تشكيل القصيدة، و مدى تكثيفه للفكرة و توفيق الشاعر في إدراجه في ثنايا النّص دون إحداث ثغرة فيه أو نقلة أسلوبيّة في سِيَاقه، ويكون في نفس الوقت عالقًا في ذهن المُتَلَقِّي و صاحب حمولة فكرية تاريخية أو أدبية أو على أي صعيد من أصعِدة الثقافة، حتى يعلق بوجدانه امتدادٌ من العلاقات و التّقاطعات التي تتشكَّل بين القصيدة وبين المكونات الثّقافية للشاعر. و التّناصُّ بوصفه بنية جمالية وتشكيلية واعية، وموجهة داخل فضاء النّص، وتتعامل مع تلك النصوص على أساسًا أنها لا تابع لها، وإنما موازية ومتكافئة تتعانق بقدراتها وإمكاناتها وحركاتها التي تشكِّل الإطار المرجعي الثابت في القصيدة؛ إذ تؤدِّي قدرة الشَّاعِر وإمكاناته وتَجْرِبته الشِّعْرِيَّة وأدواته دورَها الهام في تشكيل النَّصِّ الجديد الذي يُقَدِّم نسقًا جديدًا لتجربة جديدةٍ تختلف عن البِنْية النَّصِّيَّة السابقة، وتندمج في النَّصِّ الجديد، وتختلط برُؤياه وبنياته الأسلوبيَّة، وشبكة العلاقات والملفوظات المكوِّنة له، وألا ينصرف

---

(١) التناص بين التُّراث والمعاصرة، نور الهدى لوشن، مجلة جامعة أم القرى للعلوم الشرعية واللغة العربية وآدابها، ج١٥، ع٢٦، صفر١٢٤٢هـ، (ص: ١٠٢٤).

التناص بين نص وآخر إلى الكشْف عن هذه العلاقات بين النصوص، وإنَّما إلى اكتشـــاف الرؤية الإبداعية الجديدة التي أضافها النَّصُّ السابق المتعالق معه[1].

ولا شكّ أن للتناص أهميةً تكثيفيَّة ودلاليَّة قُصْوى، تتضح قيمته في النَّصِّ الشِّعْرِي لا سيما في المقطع، فإنّ التَّناص فيه يثري النَّصَّ ويضيف إليه الكثير من المعاني؛ لأنَّ الشَّاعِر حين يستدعي كلام غيره، فهو يستدعيه بتاريخِهِ وأجوائه الخاصَّة ليضيفَ عليها ويأخُذَ منها.

(١) يُنْظَر: إستراتيجية التناص في الخطاب الشِّعْري العربي الحديث، محمود جابر عبّاس، مجلة علامات في النقد، مجلد١٢، ج٤٦، شوال١٤٢٣هـــ، (ص: ٢٦٧).

الفصل الثالث:

(المقْطَع) وعلاقاته النَّصِّيَّة

وفيه ثلاثة مباحث:-

- المبحث الأول: علاقة المقْطَع بالمطلع.
- المبحث الثاني: عَلاقَة المقْطَع بالفصول.
- المبحث الثالث: عَلاقَة المقْطَع بالدلالة الكُليَّة.

مدخل:

لا يَخْفى أنَّ العلاقات النَّصِّيَّة داخل البِناء الشِّعْريِّ تُعَدُّ مِنَ الظَّواهِر الدَّالَّة على وحْدَة القَصِيدة العَرَبِيَّة القديمة، وهي ليست الوحيدةَ في هذا المِضْمار، بل تُؤازرُها أدِلَّة ليستْ بالقليلة، ولكن العلاقات النَّصِّيَّة تمتاز بإمكانيَّة التأويل، وتفْتَح مجالًا رحبًا أمام الدّارس لِمحُاوَلة اكتشاف الخيط الذي تنتظم فيه أبيات القَصِيدة، ولا ينقطع إلاَّ عند ختامِها؛ ذلك لأنَّ اكتشاف العلاقات داخل النَّص الواحِد تُعَزِّز فكرة ترابُطه الشَّكليِّ مِن جهةٍ، والمعنوي مِن جهة أخرى في القَصِيدة القديمة ترابُطًا نفاهُ بعضُ الباحثين، وأثبته زُمرةٌ منهم(1).

وليس موضوعنا هنا هَدْمَ ذرائع الأوَّلِينَ أو المتأخِّرين، ولا تعزيز أو مناقشة توجُّهات المؤيدين منهم أو المعارضين(2)، إنَّما نقصد إلى تَمْكين التناسُب مكانَتَه في النَّص القديم، والإسهام في تجلية وحدته للأعين، وبيان دور العلاقات النَّصِّيَّة في دَعْم التكامُل في القَصِيدة العَرَبِيَّة القديمة بعامَّة، وفي ديوان الهُذَلِيِّين على وجه الخصوص؛ انْطِلاقًا مِن قاعدة ثابتةٍ تؤيِّدُ مُثُول الوحدة في قصائد الهُذَلِيِّين بخاصَّة(3).

إنَّ بيان وجه الارْتِباط بين الأبيات والفُصُول في القَصِيدة الواحدة يُعَدُّ نتيجةً مِن نتائج البحث في العلاقات النَّصِّيَّة داخل القَصِيدة؛ وذلك لأمانة أركان القَصِيدة الثلاثة - المطلع والتخلُّص والمقْطَع - في إحداث الأثر الواحد، ودَفْع دفَّة العاطفة،

---

(1) ينظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر، أكتوبر ١٩٩٧م، (ص: ٣٧٣ - ٣٨٦)، وحديث الأربعاء، طه حسين، دار المعارف، ج١، ط١٥، (ص: ٣٠ - ٣١)، ودراسات في الشعر والمسرح، محمد مصطفى بدوي، دار المعرفة، عام١٩٦٠م، (ص: ٩).

وكتابي: محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العَرَبِيَّة، بيروت ١٩٨٦م، (ص: ٢٩٤)، والنابغة الذُّبياني مع دراسة للقصيدة العَرَبِيَّة في الجاهلية، دار الشروق، ط١، (ص: ٢١٥).

(2) يُنْظَر: مطلع القَصِيدة العَرَبِيَّة ودلالته النَّفْسِيَّة، عبد الحليم حفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مبحثي (الشعراء القدماء والوحدة) و(المحدثون والوحدة)، وخصوبة القَصِيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، دراسة وتحليل ونقد، محمد صادق حسن عبد الله، دار الفكر العربي، (مُعضلة وَحْدَة القَصِيدة).

(3) بناء القَصِيدة العَرَبِيَّة، يوسف بكار، (ص:٤٣٨).

وتناقُل الشُّعُور وسَرَيانه في النَّصِّ، والاحتفاظ بدَيْمومَتِه إلى حين انقطاعه، ويُعزَى لهذه العَلاقَة إبرازُ التَّرابُط المحسوس والتأويلي في النَّص، فالترابُطُ المحْسوسُ يتجلَّى في وضْعِ العَلاقَة نفسها، ومدى وضوحها وارتباطها بالحدَث أو الغَرَض أو بالإسناد النَّحْوي الظاهر، أمَّا التَّرابُط التأويليُّ فهو تلك العَلاقَة السيميائيَّة التي يتعيَّنُ على الباحث اكتِشَافها مِن خلال العلامات والقَرائِنِ التي تتبدَّى في البيتِ المُسْتَقِلِّ، ووصف علاقته بغَيْرِه من أبيات القَصِيدة.

وطريقةُ الرَّبط بين أجزاء القَصِيدة لتحقيق وحْدَتِها وتماسُكها، إنَّما هي توجُّهاتٌ نقديَّةٌ حديثةٌ في تناول النَّص الشِّعْرِيِّ القديم و الحديث، استرفدها الباحثون مِن كُتُب التفاسير وعلوم القُرآن التي كان لها قَصَبُ السبْقِ في تباحُث العلاقات، ولكونها تعتَمِد في الرؤية الأولى على (علم التناسُب)، الذي أبدع فيه عدَدٌ غير قليل من مفسِّري القُرآن الكريم[1]، وهذا العِلْم يعرِّفُه الإمام البقاعي[2] (ت ٨٨٥ هـ) بقوله: "هو عِلْمٌ تُعْرَفُ منه عِلَل الترتيب، وثمرتُه الاطِّلاعُ على الرُّتبة التي يستحَقُّها الجزءُ بسبب ما له بما وراءه، وما أمامه مِن الارتباط والتعلُّق الذي هو كلُحمة النَّسَب، فعِلْمُ مُناسبات القُرآن عِلْمٌ تُعْرَف منه علَلُ ترتيب أجزائه، وهو سِرُّ البلاغة لأدائه إلى تحقيق مُطابقة المعاني لما اقتضاه الحال"[3]، وقال الفخر الرازي[4] (ت ٦٠٦ هـ):"أكثرُ لطائف القُرآن مُودَعة في التَّرْتيبات والرَّوابط"[1]،

---

(١) البُرهان في تناسُب سور القُرآن، للإمام ابن الزبير الغرناطي؛ ونَظْم الدُّرَر في تناسُب الآيات والسور، للإمام برهان الدين البقاعي؛ ومَرَاصِد المطالع في تناسُب المقاطع والمطالع؛ جلال الدين السيوطي؛ ومُنَاسَبات الآيات والسور؛ على عبد العزيز سيور، وعلم المُناسَبات بين المانعين والمجيزين؛ إبراهيم بن سليمان الهويمل؛ دراسات في علوم القُرآن الكريم، فهد الرومي.

(٢) الإمام البقاعي: (٨٠٩ - ٨٨٥ هـ)، هو إبراهيم بن عمر بن حسن الرُّباط بن علي الخرباوي البقاعي، أبو الحسن، برهان الدين: مؤرخ مُفَسِّر مُحَدِّث أديب، [معجم المُفَسِّرين من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، عادل نويهض، (ص: ١٧، بتصرف)].

(٣) نَظْم الدُّرَر في تناسُب الآيات والسُّوَر، برهان الدِّين أبي الحسن إبراهيم بن عمر البقاعي، دار الكتب العلميَّة، ط٣، مجلد١، (ص: ٥).

(٤) الفخر الرازي (٥٤٤ - ٦٠٦ هـ)، سبقت ترجمته، (ص:٨٢).

وأَهَمِّيَّة هذا العِلْم تَتَجَلَّى في تنْزِليِهِ عند الإمام البقاعي مـن عِلْـم التفسـير مَنْزِلـةَ علـم البيان من النحو[2]، وما لا يُمكن أن يُغْفَلَ في هذا المضـمار هـو جُهـدهم في تصـنيف هذا العِلْم، وبيان مكانَتِه وقِيمَتِه وأنواعه في القُرآن الكريم، التي يُمكن بها وضْـعُ اليـد على جمالية تلك العلاقات.

ومِن بين الموضوعات التي نبَّهوا إليها - واعتبروها شـكلًا مـن أشـكال التناسُـب - وَأَوْلَوْها اهتمامًا خاصًّا: مَوْضوعُ: (تناسُب الخاتمة مـع أجـزاء السُّـورة في القُـرآن الكريم)، وقد ذكر د.حسين نصَّار[3] أنَّ أول مَن فطِنَ إلى هـذا النـوْعِ مـن التناسُـب هو: الكَرْمَانِي[4] (ت بعد ٥٠٠هـ)، وقد ذُكـر في موضـعٍ آخـر أنَّ الطَّبَـرِيَّ[5] (ت ٣١٠ هـ) هو السابق إلى كشْفِ جمالية ارْتِباط مطلع السورة بخاتِمَتِها[6].

كما اسْتَعْرَض د. نصَّار جُملةً مـن الأوائـل الـذين خاضُـوا في هـذا البـاب وخرجوا منـه بفرائـد جمَّـةٍ[7]؛ مـن مثـل: الفخـر الـرَّازِيِّ[8] (ت ٦٠٦ هـ)، والزَّرْكَشِـيِّ[9] (ت ٧٩٤ هـ) والسّـيُوطِيِّ[1] (ت ٩١١ هـ)، وكـذلك سـيد

---

(١) البرهان في عُلُوم القُرآن، الرازي،(٣٦/١).

(٢) يُنْظَر: نَظْم الدُّرَر في تناسُب الآيات والسور، البقاعي، (ص:٥) .

(٣) فواتح سور القُرآن، حسين نصار، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط١، (ص:٢١٤).

(٤) الكرماني: (... - بعد ٥٠٠ هـ)، هو محمود بن حمزة بن نصر الكرماني، برهان الدين، أبو القاسم، ويُعرَف بـ: تاج القرَّاء، عالم بالقراءات والنحو، مُفَسِّر، من أهل كرمان، [يُنْظَر: معجم المُفَسِّرين من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، عادل نويهض، مجلد٢، (ص:٦٦٢)].

(٥) الطبري: (٢٤٤ - ٣١٠ هـ)، هو: محمد بن جرير بن يزيد الطبري، أبوجعفر، من مشاهير المؤرِّخين والمُفَسِّرين وأئمة العلماء، من مؤلفاته: (جامع البيان في تفسير القُرآن)، ويُعرف بتفسير الطبري. [يُنْظَر: معجم المُفَسِّرين من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، عادل نويهض، مجلد ١، (ص: ٥٠٧)].

(٦) يُنْظَر: صور ونماذج من ربط فواتح السور وخواتمها، في تحقيق جانب مُشكلة الربط بين الآيات والسور في تفسير الطبري، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه من إعداد: سرحان جوهر سرحان، جامعة البنجاب - الكُلِّيَّة الشرقية، عام ١٩٩٦م، ص: ٢١٩.

(٧) البُرهان في علوم القُرآن، الزركشي؛ مفاتيح الغيب، الرازي، الإتقان في علوم القُرآن؛ السيوطي؛ في ظلال القُرآن، سيد قطب.

(٨) سبقت ترجمته.

(٩) الزَّرْكَشِي: (٧٤٥ - ٧٩٤ هـ)، محمد بن بَهَادر بن عبد الله الزركشي، أبوعبد الله، بدر الدين: فقيه شافعي،

قُطْب[٢] (ت ١٤٢٤ هـــ).

وقد ذَكَر د. عبــد المُحْسِــن العســكر في مُقَدِّمــة تحقيقــه لرســالة الســيوطي: (مراصِد المطالع في تناسُب المقــاطع والمطــالع)، أنَّ: "هنــاك تناسُــبًا آخــر عجيبًــا في القُرآن، وهو ما يرى التآلُف والتعانُق بين مطلع الســورةِ وخاتِمتِهــا في جُمْهُــور ســور القُرآن، تآلُفًا وتعانقًا يأخُذُ الألبابَ، ويُنْبِئ على ســبيل مِــن سُــبُل الإعجــاز البيــاني للقرآن، بينما تَجِدُ سورةً تَتَناوَلُ مَوْضــوعات شــتَّى، وتطــوف بقضــايا مختلفــةٍ مِــن أحاديث العقيدةِ والعبــادات، والــــمُعامَلات والجهــاد، وتنظــيم الأســرة والمجتَمَــع، فإنَّكَ لا تعدم في نهاية المطاف وآخر السورة أنْ تَجِــدَ آصــرةً قويَّــةً، ووشــيجةً مَتِينــةً بين مطلع السورة وخاتمتها"[٣]، فالترابطُ بين المَقْطَع والمطلع يُعَــدُّ وَجْهًــا مــن وُجُــوه العلاقات القُرآنيَّة في سور كتاب الله.

ولقد توسَّع بعضُ المفسِّرين في هذا الشــأن حــتى علَّلُــوا وبيَّنــوا ارتبــاط خاتمــة السورة السابقةِ بفاتحة السورة التي تَلِيها، وكــان الأَخْفَــشُ أولَ مَــن فَطِــن إلى هــذه الرابطة[٤]، وهذا الشَّكْل مِن أشكال التَّرابُط لا يمكــن تطبيقُــه في الشِّــعْر – مُطلقًــا – لاختِلاف طبيعة الشِّعر عنْ سور القُــرآن الكــريم، فــالقُرآنُ كتــابٌ منَــزَّلٌ مكتَمــلٌ،

أصولي مُفَسِّر، تركي الأصل، مصري المولد والوفاة، من مؤلفاته: البُرهان في علوم القُرآن، وتفسير القُرآن العظيم، [يُنْظَر: معجم المُفَسِّرين من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، عادل نويهض، مجلد٢، (ص: ٥٠٥)].

(١) السيوطي: (٨٤٩ – ٩١١ هـــ)، عبد الرحمن بن أبي بكر بن محمد بن سابق الدين بن عثمان الخضيري السيوطي، جلال الدين: إمام حافِظ مُؤَرِّخ مُحَدِّث مُفَسِّر أديب؛ من مؤلفاته: الإتقان في علوم القُرآن، الإكليل في استِنْباط التنزيل، التحبير لعلم التفسير، [يُنْظَر: معجم المُفَسِّرين من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، عادل نويهض، مجلد٢، (ص: ٢٦٤)]

(٢) سيد قطب: (١٣٧٨ – ١٤٢٤ هـــ)، هو سيد قُطب بن إبراهيم، كاتب، عالم بالتفسير، مِن كبار المفَكِّرين الإسلاميين والأدباء في مصر في الثلُث الثاني من القرن العشرين، مِن شهداء النَّهْضة الإسلامية الحديثة، من مؤلفاته: في ظلال القُرآن، [يُنْظَر: معجم المُفَسِّرين من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، عادل نويهض، مجلد١، (ص: ٢١٩)].

(٣) مَراصِد المطالع في تناسُب المطالع والمقاطع، جلال الدين السيوطي، تحقيق: عبد المحسن العسكر، دار المنهاج للنشر والتوزيع، عام ١٤٢٦هـــ، (ص: ١٤).

(٤) فواتِح سور القُرآن، حسين نصار، (ص:٢١٤).

مكتوب محفوظ مِن الفاتحة إلى الناس، أمَّا الشِّعْر: فكلُّ قصـيدةٍ تَحْمِـل دلالـةً مختلِفَـةً، وعاطفة خاصَّةً وموضوعًا منفصلًا، فهي لا تنهج منهجاً محـددًا أو ثابتًـا في ترتيبِهـا في الديوان.

وما كان تطبيقُ هذا العِلْم الجليل في الشِّعْر وتتبُّع التناسُـب فيـه، إلاَّ صـورةً مـن صور التلاقُح العلمي والفكري بين عُلُوم التفسير واللغـة والنَّقْـد؛ لِكَوْنهـا تشـترك في مادة الإبداع، وتفْتَرِق في مُستوياته، ويؤكـدْ واحديَّـة المـادة الإبداعيـة، واخـتلاف طرائق الخلق ومراتبه بين الخالق والمخلوق؛ لذلك نجد أنَّ عـددًا مـن النُّقَّـاد – الـذين فتَح اللهُ عليهم بهذا العِلْم في الشِّعْر من القدماء أو المعاصـرين – قـد تنبَّهُـوا إلى فَضْـلِه ومكانَتِه؛ لكونه سِمَة مُشْتَرَكة بين الخطاب الشِّعْرِيِّ والخطاب القُرآنِيِّ.

كما تَبَيَّنَه البلاغيّون حين أشاروا لـه بسُـبُلٍ متفرِّقـةٍ، ودعـوا إليـه في معـرض حديثهم عن (الاتِّساق) و(الالْتِحام والالتئـام)، و(تناسُـب الأَطْـرافِ)، تلـك المزايـا المرعيَّة التي لا تَتَحَقَّق إلاَّ إذا كان المبدِعُ على وعـيٍ بأَهَمِّيَّـة تحقيـق العلاقـات بـين أجزاء النَّصِّ، فكلُّ تلك الـمُصْطَلَحات تدلُّ دلالـة واضـحةً علـى أَهَمِّيَّـة اعتمـاد التناسُب في البِناء الشِّعْرِيّ؛ باعتباره وسيلةَ تحقيقها؛ كي يبدو الـنصُّ متَّسـقًا مُـتلاحِمَ الأجزاء، أمَّا إلغاء التناسُب ونبذُ العلاقات فإنَّها تحدو بـالنَّص إلى اخْـتِلافٍ مرفـوض، واختلال مجوجٍ بين أجزاء الـنَّظْم؛ يجعـلُ القَصِـيدة الواحـدة كالاختِيـار العشـوائيِّ لأبيات من قصائد متفرِّقة لا يجمع بينها إلاَّ البحرُ والقافية.

فاتِّساقُ النَّظم يقتَضي ترتيب أجـزاءٍ شـتَّى؛ مِـن أجـل الحُصـول علـى كـلٍّ مُتماسِكٍ مُترابطٍ يكفل حسن سـيرها، ويُحقِّـق الانسـجام بـين مختلِفِهـا. واتِّسـاقُ النَّظْم مِن صفات الشِّعْر الجيّد[1]. كما أشاروا إلى معنًـى قريـبٍ مِـن هـذا في بيـانِهم لمُصْطَلحي: (الالْتِحام والالْتِئام)، فقـد ذكـر المرْزُوقِـيُّ (ت ٤٢١ هــ) أنَّ: "عيـارَ الْتِحام أجزاء النَّظْم والتئامِه على تخيُّرٍ من لذيـذ الـوزن، والطَّبْـع واللسـان، فمـا لم يَتَعَثَّر الطبعُ بأبنيته وعقودِه، ولم يتحبَّس اللسان عن فُصُوله ووصوله، بـل اسـتمرَّا فيـه

(١) المعجم المُفَصَّل في عُلُوم البلاغة، إنعام فوال، (ص:٢٦)

واستسهلاه، بلا مَلال ولا كلال، فذاك يوشك أن يكونَ القَصِيدة منه كالبيت، والبيتُ كالكلمةِ تَسَالُمًا لأجزائه وتقارُنًا"[1]، وهذا الالْتِحامُ الذي يجب أن يتَّسم به النَّص يوردنا إلى حوض القولِ في (تناسُب الأطراف)، الذي يقصد به: "أن يبتدئَ المتكلِّم كلامه بمعنًى، ثم يختتِمَه بما يناسِب ذلك المعنى الذي ابتدأ به"[2]، وهذا النَّوْعُ جعله المدني (ت ١١٢٠ هـ) مِن (مُراعاة النظير)، فقال: "مِن مُراعاة النَّظِير ما يُسَمِّيه بعضُهم: تشابُه الأطراف، وهو أن يختمَ كلامَه بما يُناسِب أوَّلَه في المعنى"[3]، فمُراعاة التناسُب بين أجزاء النَّص أمرٌ وصَّى به القدماءُ، فمنهم مَن يرى أجزاء النَّص كالجسد في حُسْنِ تقويمه، وتناسُق أجزائه، وكالعِقْد في انتظامِه وتسلْسُلِه.

أمَّا جُهُود المعاصرين في مجال العلاقات النَّصِّيَّة، فنجد أنَّها كانتْ جُهُودًا تتجاوَزُ مرحلةَ التَّنْظير إلى التَّفْعيلِ والتَّطبيقِ عند بعض الباحثين الَّذين ألَحُّوا على قضية التلاحُم الشِّعْرِيِّ والتَّرابُط البنائي في المنجز الأدبي. وهنا يُمكن أن نتمثَّل بجهود د. جابر عصفور في فصل (التناسُب والوحدة)، حيث ذَكَر أنَّ التناسُب قرين الوحدة، وهو خاصيَّة مهمة من خصائص الشِّعر، فهو حالة من التناغُم بين عناصره[4]، كما جعل التناسُب في النَّص على ثلاثة مُسْتَويات، أولهما: المستوى اللفظي، الذي ينبُع مِن تآلُفِ المُعطياتِ اللفْظِيَّةِ للكلمات، ثمَّ المستوى المعنوي النابع من المُعطياتِ الدلاليَّة للمعاني الجُزْئِيَّة، والمستوى الثالث هو المستوى الناتج عن تجاوُب المستويَيْن اللذين يُشكِّلان شَكْلَه النهائي، فتتناسَبُ القَصِيدة ووحدتها التركيبيَّة[5]، ثمَّ نجده يُعَلِّق تعليقًا جيِّدًا على تطبيق رؤية القَرْطَاجَنِّي (ت ٦٨٤هـ)

---

(١) شرح ديوان الحَماسَة، المرْزُوقي، ج١، (ص:١٠).

(٢) المُعْجَم المُفَصَّل في علوم البلاغة، إنعام فوال ، (ص:٤٣١).

(٣) أنوار الربيع في أنواع البديع، السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني، ج٤، (ص:١٩٥).

(٤) مفهوم الشِّعر دراسة في التُّراث النَّقدي، جابر عصفور، (ص: ٣٣٧).

(٥) السابق، (ص:٣٤١).

فيما أسماه بـ (التسويم والتحجيل)[1]، فقال: "وبذلك - يعني بطريقتي (التسويم) و(التحجيل) - تتَّحِد للقصيدة وَحْدَةٌ شديدة الإحكام مِن الزاوية المنطقيَّة على الأقل، نبدأ معها من (المبادئ) - ويجب أن تكون جزلةً، حسنة المسْمُوع والمفهوم، دالَّة على غرَضِ الكلام، وجيزة تامة - وننتقل فيها من حيِّزٍ إلى حيِّزٍ، أو نخرج مِن غرَضٍ إلى غرض، "فلا يختلُّ نسَقُ الكلام ولا يظهر التبايُنُ في أجزاء النظام"، ويَتَحقَّق ذلك بما يُسَمَّى الإبداع في التخلُّص والاستِطْراد، حتى ينتهي بنا الأمر إلى (الاختتام)، وينبغي "أن يكونَ بمعانٍ سارَّةٍ فيما يقصد به التهاني والمديح، وبمعانٍ مؤسِّية فيما يقصد به التعازي والرثاء، وكذلك يكون الاختِتامُ في كلِّ غرَضٍ بما يناسِبُه"[2]، وإذا تَحَقَّقتِ الوحدةُ على هذا النحو ردَّتنا نهاية القَصِيدة إلى بدايتها، كما تردُّنا النتائجُ للمُقدِّمات، والتقَت البداية مع النِّهايَة في التأنُّق الضَّافي على المبادئ والخواتيم، وجَعَلَتْنا نشعر بقيمة التركيب، بقدر تعدُّد أغراضها وكيفيَّة تناسُبِها، وما يصاحب التركيب مِن انتقال من حالٍ إلى حال[3]، ثُمَّ بعد ذلك يلخص فكرة وَحْدَة القَصِيدة العَرَبيَّة على رأي القَرْطاجنِّي في قوله: أنَّه "يحصر جمالها في البنائي - إن جاز التعبير - فيما ينطوي عليه مفهومُ التَّسْلَسُل من تسليمٍ بالتدرُّج، والنقلة المنطِقيَّة بين الأجزاء الثابتة ثبات حبَّات العقد"[4].

ثم إنَّ جهود الدِّراسات الحديثة المتمثِّلة في (اللسانيَّات) قد انتقلتْ مِن دائرة التركيب في النحو إلى التركيب في البِناء[5]، فتكون بذلك قد أسْهَمَتْ في الكشف عن جمالية بيان العلاقات النَّصِّيَّة داخل النَّص، فالدِّراساتُ الأُسْلُوبيَّة تتعامَل مع النَّص باعتباره نظامًا يتكوَّن من عناصر، وهو مجموعة من العناصر المتناسِقة

---

(١) منهاج البُلَغاء، حازم القَرْطاجَنِّي، (ص:٢٩٥).

(٢) السابق، (ص:٣٠٦) .

(٣) ينظر: مفهوم الشِّعر دراسة في التُّراث النقدي، جابر عصفور، (ص: ٣٧٣ - ٣٧٤).

(٤) السابق، (ص: ٣٧٧).

(٥) الأُسْلُوبيَّة وتحليل الخِطاب، منذر عيَّاش، مركز الإنماء الحضاري، عام٢٠٠٢م، ط١، (ص: ٩).

والمتداخلة[1]، فالنِّظامُ مجموعةٌ من العناصر تتشكَّل بينها مجموعةٌ من العلاقات التي تُقيمُها فيما بينها، إذا كان ذلك هو النظام فهو ينْطَبِق على الأُسلوب أيضًا؛ ذلك لأنَّ الأُسْلُوبيَّة علمٌ يدرس تناسُق العناصر المؤتَلِفة للكلام وتداخلها، كما يدرس العلاقات القائمة بين هذه العناصر لتحْديدِ وظائِفِها والوُقوفِ عَلَيْها، ويدُلُّ هذا دلالةً واضِحةً على أنَّ الأسلوب ليس فوضى تنتظمُه اللغة، ولكنه نظام به تنتظم اللغةُ[2]، وإذا كان دَوْرُ الأُسْلُوبيَّة ينْحَصِر في اعتبار اللغة نظامًا، فإنَّ معنى ذلك أنَّ لها قصب السَّبْق في الكَشْف عن الصورة الحقيقيَّة للنَّصِّ؛ لأنَّ هذا الاعتبار - اعتبار النَّص نظامًا - يُمَكِّننا من الوُصُول إلى طبيعة العلاقات التي تكوَّنَتْ بين أجْزاءِ هذا النظام المُؤتَلف المكوِّن للنص الأدبي، وعلى الرغم مِن اتجاه الدِّراسات الأُسْلُوبيَّة إلى اللغة وتمظهراتها المختَلِفة في النَّصِّ، إلاَّ أنَّنا نَعُدُّ تلك الرُّؤْية النِّظاميَّة بيانًا لوُجود العلاقات وتحْقيقًا لفاعِلِيتِها في تَرابُط النَّص. أمَّا الاتجاه البِنْيَويَّ فإنَّه يَرْبطُ النَّص برباطٍ ممتدٍّ من العلاقات المتداخِلة، "ذلك لأنَّ البِنْيَويِّين - وفي مُقدّمتِهم ديسوسير، الذي يُعَدُّ أوَّلَ مَن نبَّه إلى فكرة العلاقات ودَوْرِها في الربط بين عناصر الظاهرة، بل إنَّ كُلَّ عنصر من عناصرها لا يبرز خصائصه إلاَّ بالنظر إلى علاقته مع العناصر الأخرى، وتَتَعَدَّد الوظائف (البِنْيَويَّة) في القَصِيدة ويختلف ترتيبها ويعود ذلك إلى الرُّؤية التي تُبنى على أرضيتها؛ وقد ذَكر البُنيويّون: أنَّ ترتيب الوظائف في القَصِيدة يخْلُق شبكة من العلاقات بين الشرائح المكوِّنة لها، والعَلاقَة بين هذه الشرائح هي بالضبط مصدر خصوصيَّة الرؤيا والتي تنبع منها قصيدةٌ وبها تفيض، وقد كشفت المقارَنةُ بين مُعلَّقتي امرئ القيس ولبيد مِن هذا المنظور عن التَّضاد الجَوْهَرِيِّ بين رؤياهما للوُجود المرتبط جذريًّا بتباين ترتيب الشرائح المكوّنة لكل منهما"[3]، وكلُّ عنصرٍ مِن العناصر المكوِّنة للنَّصِّ-بدءًا مِن أصغرها ووُصُولًا إلى أكبرها-هي البِنْيَة المتكاملة، التي تقوم بينه وبين فكرة النظام البنيويَّة وشائج قويَّة؛ على أن يكون لكلِّ

---

(١) يُنْظَر: السابق، (ص: ٩٣).

(٢) يُنْظَر: السابق، (ص: ٩٣ - ٩٤).

(٣) الرؤى المقنَّعَة، كمال أبو ديب، (ص: ٢٥).

وَحْدَة وظيفةٌ متميِّزة عن غيرها من الوظائف، لكــن إي تبــدُّل يصــيب بنيــة الوحــدة يؤثِّر بدَوْرِه على الوحدات الأخرى، على الرغم مــن أن بنيــةَ الــنَّص لا تعــني تكوينًــا فوضويًّا ساذجًا؛ لأن الوحدات تأخذ سمتًا معيّنًــا في الــنَّص تَفْقِــدُه في حالــة عزلتــها عنه، وهذه فكرة جوهريَّة في النظرية البنيويَّة[1].

وهذا ما يُوَجِّهنا مُباشرةً إلى عــرض رأي د.صــلاح فضــل في معــرض دراســته (للأبنية النَّصِّيَّة)، فقد ذكر أنّه: "يعتمد تفكيك النَّص إلى الوحدات المكوِّنــة لــه، علــى الإدراك السليم لبنيَتِه العليا مما يُعَدُّ شَرْطًا ضروريًّا لتحليــل علاقاتــه وضــبط خواصِّــه، وإذا كان النَّص يتكوَّن عادةً مِن كلمات وجُمَلٍ، فإن أجزاءَه الطَّبيعيَّــة ليســتْ مُؤَلَّفــة من تلك الكلمات أو مركبة مــن مجموعــة مــن الجمــل؛ لأنَّ الوُقُــوف عنــد هــذه الوحدات بمستواها اللغوي الصِّرْف لــن يُسْــهِم في الكشــف عــن الخــواص النوعيــة البنيويَّة المتميِّزة للنَّصِّ.

كما أنَّنا عندما نعمد إلى الكَشْف عــن بنيــة مدينــةٍ مــا، لا نلجــأ إلى اعتبــار الأشخاص القاطنين فيها ولا الحجرات التي يَسْــكُنُونَها فهــي وحــدات هــذه المدينــة، مع أنَّ ذلك صحيح من الوِجْهَة المادِّية المباشِرة، إلاَّ أن التَّقْســيمَ المناســب مــن الناحيــة الوظيفيَّة والعُمرانيَّةِ للمدينة باعتبارها كذلك، لا بُدَّ أن يبــدأ بــالحي وموقِعِــه ومبانيــه وسُكَّانِه وخدماته وشبكاته اتصاله بغيره من المنــاطق ودرجــات كثافتــه، وبوُسْــعنا أن نتدرَّج في التحليل لندرس أنماطه المعماريــة وأنشــطته الصــناعيَّة والإداريــة ونســيجه الطبقي، وغير ذلك من الخواصِّ الوظيفيَّة المكوِّنــة لبنيتــه، عندئــذٍ نســتطيع أن نُحَــدِّد الأحياء وشخصياتها والمدُن وهياكلها العمرانية، كــذلك الأمــر في النصــوص الأدبيَّــة فيُعَدُّ التعرُّف على الأجزاء المكوِّنة لها وظيفيًّا وبنيويًّا شرطًا ضَــروريًّا لإمكانيَّــة بحْثِهــا، واكتِشاف هَيْكَلِها؛ مما يجعل الاعْتِداد بالوحدات المادِّيَّة المباشرة لهــا مِثْــل عــدَد أبيــات القَصِيدة الشِّعْرِيَّة وصفحات الرِّواية، أو إجراء تحليل عليها انطلاقًــا مــن هــذا التصــوُّر الفقير فحسب؛ تعمية لِخَواصِّها النوعيــة، وإلغــاءً لوظائفِهــا الفَنِّيَّــة، ووقوفًــا علــى

(١) الاتِّجاه الأُسلوبي البِنْيَوي في نقد الشِّعْر العَرَبي، عدنان حسين قاسم، (ص: ١٩٨ – ٢٠٠).

مَظْهَرِها المادي الأوَّلِي.

فالتحليلُ النَّصِّيّ إذن يبدأ من البِنْيَة الكُبرى المتحَقِّقة بالفعل، وهي تتَّسِم بدرجةٍ قُصوى من الانسجام والتماسُك، ويشرح لنا عُلماءُ النَّص الشُّرُوط التي تُتيح لنا أن نعرف ما إذا كانت المتوالية النَّصِّيَّة مُتماسِكَةً أم لا، على اعتبار هذه الشُّرُوط التي يَتَوَقَّف عليها وجود النَّص والاعتداد به، فيَرَوْن أن التماسُك اللازمَ للنَّصِّ ذو طبيعة دلاليَّة، مهما تدخلتْ فيه العمَليَّات التداوُليَّة، وهذا التماسُك - بالإضافة إلى تميُّزِه بالخاصية خطيَّة - فإنَّه يَتَّصِل بعلاقات بين الوحدات التعبيريَّة المتجاورة داخل المتتالية النَّصِّيَّة، فالتماسُكُ يَتَحَدَّد على مستوى الدلالات عندما تكون العلاقاتُ قائمةً بين المفاهيم والذوات والمتشابهات والمفارقات في المجال التَّصْويري، وتُصْبح المتتالية مُتماسِكَةً دلاليًّا عندما تقبل كُلُّ جملة فيها التفسير والتأويل في خط داخلي يعتبر امتدادًا بالنسبة لتفسير غيرها مِنَ العبارات الماثلة في المتتالية أو الجملة المحددة المتضَمِّنة فيها"[1]. والبِنْيَةُ الكبرى هنا تعني هيْمَنَة الموضوع وبنيته الدلاليَّة؛ إذْ إنَّ البِنْيَة الكبرى في النَّص ترتبط بالقضايا المعبَّر عنها، والتي تشكل الموضوع الرئيس فيها[2]

(١) بلاغة الخِطاب وعلم النَّص، صلاح فضل، سلسلة كتب ثقافيَّة شهرية يُصْدِرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، عالم المعرفة، (ص: ٢٣٥ - ٢٣٦).

(٢) يُنْظَر: العلاماتية وعلم النَّص، إعداد وترجمة منذر عياش، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء – المغرب، عام٢٠٠٤م، ، ط١، (ص: ١٥٩ - ١٦٠).

العلاقات النَّصيَّة ومفهوم التماسُك:

يُشير مُصْطَلح التماسُك إلى الأدوات الكلاميَّة التي تسوس العلاقات المتبادَلة بين التراكِيب الضِّمْنيَّة للجُملة الواحدة أو بين الجُمل، لا سيَّما الاستبدالات التركيبيَّة التي تُحافِظ على هُويَّة المرجع، ولكنها تُحافظ أيضًا على التوازي، أو التَّكْرار، أو الحشو[1]، كما "تقوم جَمَاليَّة النَّص الشِّعْرِيِّ على تضافُر المستويات المختلفة المكونة للقول / المكتوب فيه بما يتناسَب مع الوجهة العامة للتعبير الذي تأتي به، فتقيم تكافؤًا عامًّا في بنيتِه العامة تتردَّد في مستويات تكوينِه المتَعَدِّدة، تتم في هذا التضافُر أو التكافؤ جُملةُ عمَليَّات مُعَقَّدة من التطابق والاختلاف، تسْمَح بتشكيل جملةٍ مِنْ علاقات التَّرابُط والتراسُل بين هذه المستويات، بحيث يبدو التجانُس أو التناسُب غرضها الرئيسي، باعتِباره الصيغة التي يَتَمَثَّل فيها التكافُؤ البِنْيَوي للنص، يَحْكُم هذه العمَلِيَّات والعلاقات جميعها الانتظام البنيوي العام للتعبير؛ بحيث لا تأتي بنية النص الدلاليَّة منفَصِلة عن بنيته الإيقاعية أو النحوية والأُسْلُوبيَّة"[2].

من هنا ينبغي أن نستعرضَ آليات التماسُك النَّصِّي بين (المَقْطَع الشِّعْرِيّ) وبناء القَصِيدة الكلِّي التي استَخْدَمَها الشاعرُ الهُذَلِي في الديوان، ومِن ثَمَّ نُبَيِّن صور العلاقات النَّصِّيَّة التي أسهَمَتْ في تحقيق التماسُك، الذي يعبِّر عنه بأنَّه: "عَلاقَة معنويَّة بين عنصر في النَّص وعنصر آخر يكون ضروريًّا لتفسير هذا النص، هذا العنصر الآخر يوجَد في النَّص، غير أنه لا يمكن تحديد مكانه إلاَّ عن طريق هذه العَلاقَة التماسكيَّة، "وبهذا يكون السبْكُ مُرتَبِطًا باللفظ، والحبكُ مرتبطًا بالمعنى دائمًا"[3].

فإنّ نسيج القَصِيدة القديمة وخُيُوطها المتعددة لَم تكن مضمومةً إلى بعضها

(١) يُنْظَر: العلاماتية وعلم النّص، منذر عياش، (ص: ١٣٢).

(٢) في النَّص الشِّعْرِيّ العربي، سامي سويدان، (ص: ٦١).

(٣) نحو النّص اتجاه جديد في الدرس النحوي، محمد عفيفي، (ص: ٩٠).

ضمًّا عشوائيًّا أو مُتنافرًا، بل كان يؤلِّف بينها موقفٌ واحد يرتسم على الملامح العامة لكافَّة شرائحها، فالشاعرُ أثناء ممارسة المخاض الشِّعْرِيِّ كان واعيًا لما يصدرُ عنه من الصور والمواقف والمشاهدات، فكان يجمعُ أطراف القَصِيدة فيقرنها إلى ساريةٍ واحدة تنجذب إليها وتحومُ حولها جميعُ بنَى النَّص دون نفورٍ أو تفلُّت، فتتحد المشاهِدُ والصُّورُ في بناء شِعْرِيٍّ مُتجانسٍ يَتَرَكَّز على قاعدة واحدة تنتمي إليها كلُّ وحداتِ النَّص"[1]؛ وقد وجدتُ أنَّ هناك مجموعةً من الأدوات التي يلجأ إليها المبدعُ في سبيل تحقيق التماسُك في القَصِيدة وتعزو (للمقطع الشِّعْرِيِّ) دورًا كبيرًا في إحداث العلاقات بينه وبين بقيَّة أبيات القَصِيدة؛ فُصُولها والتئامه معها. فإذا كان المبدعُ إبَّان لحظة الإبداع يدخُل حالةً من الفوضى الشُّعوريَّة والتَّعْبيريَّة، فإنه ينبغي عليه أنْ يمسكَ بزمامها، فيضبط كلَّ تلك الفوضى في نظام لُغَوِيٍّ مُتماسِك يأخذ بعضه بحُجز بعض، ومِن أبرز تلك الأدوات التي ربط بها الشاعر الهُذَلِي بين (المقْطَع الشِّعْرِيِّ) وبناء القَصِيدة، ما يمكنُ أن نشيرَ إليه على النَّحو التَّالي:

أولًا: الإسناد: نعني به اعتبار الآلة النَّحْويَّة في النَّص الشِّعْرِيِّ، كالربط بالشرط بين مجموعةٍ من الأبيات، أو بتقديم الخبر وتأخير مُبتدئِه، أو تلوين استعمال إحالات الضمير، كلُّ ذلك يُعدُّ مِن الوسائل التي احترفَها الشُّعراءُ في الربط بين المقْطَع الشِّعْرِيّ وأجزاء النَّص الأخرى، "وعَلاقَة الارتباط بطريقةِ الإسناد هي بُؤْرَة الجملة أو نواتها، بل هي وحدها كافية لتكوين الجملة في صورتها البسيطة، وتكون تَوْسِعة الجملة البسيطة بإنشاء علاقات ارتباط أخرى، واصطناع علاقات ربطٍ، وذلك خاضِعٌ لسياق المقام، ولغرض المتكلِّم من نظم الجملة، وكلما أنشأ المتكلِّم علاقات ارتباط وعلاقات الربط في الجملة زيادة على نواة الإسناد – كان ذلك زيادةً في

(١) نسيج القَصِيدة الجاهليَّة، سعيد العريفي، الانتِشار العربي، عام٢٠١١م، ط١، (ص: ٢٣).

الفائدة"(١)، كما يُعدُّ الرَّبطُ الضميريُّ شكلًا من أشكال التَّرابُط الإسنادي التي فعَّلها الشاعرُ الهُذَلِي في الربط بين المَقْطَع الشِّعْرِيّ والقَصِيدة، و"يعدُّ الضمير من أقوى عناصِر الربط في الكلام؛ لصُعوبة الاستغناء عنه أو حَذْفه إلا بدليلٍ عليه، والضمائر تُشير إلى سابقٍ في النص أو تُحيل إلى العالم الخارجيِّ، ومن ثَمَّ فهي من عناصر الرَّبط النَّصِّي"(٢)، فالضميرُ مادَّة الإيصال بين الألفاظ، لتخلق منها بنْيةً مُتماسِكةً، ويرفع عن المبدع مؤونةَ التَّكرار، كما يدفع اللبس عن الكلام واختلاطه(٣).

ثانيًا: الصورة الفَنِّيَّة: التي تُعَدُّ " واسِطة التِحام الإنسان مع الكون لتشكيل نوعٍ من الوُجُود الإنسانيِّ الخاص، ونظرًا للعلاقات المُتشابكة التي تتدخل في تركيب الصورة عند الشاعر، فإنَّ الاهْتِمام بدراستها للكشف عن هذه العلاقات غدا من الموضوعات الهامَّة التي يُعنى بها النقدُ الحديث"(٤)، وهذا يعني أن الصورة الفَنِّيَّة في القَصِيدة تُسفر عن جانب من جوانب العلاقات المتشابكة، وهذا عينه ما يحدث في المَقْطَع الشِّعْرِيّ، فالصُّورة الفَنِّيَّة فيه إمّا أن تكون لبنة تتضافر مع غيرها من صور النّص، أو أنَّه أنها تمكين للمشبَّه به، حين يستقر في ختام النّص، فهي أداةٌ فعَّلها الشاعر لربط المَقْطَع الشِّعْرِيّ مع أجزاء النَّص الأخرى لينال متابعةَ السامع والذي يعلم أن المبدع يقوده إلى الختام.

ثالثًا:القصَّة الشِّعْرِيَّة: إنَّ القِصَّة - كما هومعلوم - تشتمل على حدَثٍ يحتاج المبدع أن يقدِّم له نهايةً مقنعة، تستقرُّ في ذهن المتلَقِّي، وكان استثمار ختم القصَّة

---

(١) نظام الربط والارتباط في الجملة العَرَبِيَّة، مصطفى حميدة، مكتبة لبنان، عام١٩٩٧م، ط١، (ص: ١٦١).

(٢) الربط في اللفظ والمعنى تأصيل وتطبيق في ضوء علم اللغة النَّصِّي، محمود عكاشة، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي - القاهرة، عام٢٠١٠م، ط١، (ص: ٢٢٤).

(٣) يُنْظَر: السابق، (ص: ٢٢٣) وما بعدها.

(٤) الصورة الفَنِّيَّة في شعر زهير بن أبي سلمى، عبد القادر الرباعي، دار العلوم للطباعة والنشر، ط١، (ص: ٣٩).

في بنهاية النَّص صورة من صور آليات التماسُك بين المقْطَع الشِّعْرِيِّ وأجزاء النَّص كافَّة، فالشاعرُ يعْمَد إلى قصَّةٍ يرويها وينتهي منها بنهاية النَّص، فيكون بذلك قد تخلَّص مِنَ النَّص والقِصَّة في آنٍ واحد، "وتتفاعل عناصر القصَّة جميعًا، حتى تصبح القصَّة شبكة متماسِكَةً من العلاقات فتبدو بِنْيَةً واحدة، وتتعمَّقُ مظاهر شعريَّة القِصَّة بتحسُّس الخيط الدقيق الذي يربط عناصر القصة، وبانقطاع هذا الخيط تفقد القصة رونَقَها وجماليتها، فالمكانُ مُتَداخِل بالزمان، وكلاهما على اتِّصال بالشخوص، وهؤلاء جميعًا يُجَسِّدون رؤية الشاعر المحوريّ، التي تشكل فضاء القِصَّة"[١].

فإنَّ الأدوات التي لجأ إليها الشاعرُ الهُذَلِي ليحقق التماسُك بين المقْطَع الشِّعْرِيّ وأجزاء النَّص الأخرى – تَجْعَلُنا نفكِّر في طبيعة الرابطة والعَلاقَة النَّصِّيَّة بين طريقة الختام وبناء النّص، "وتلك العلاقات التي تنْتَظِم النَّص غالبًا ما تكون غير ظاهرة على سطحه، وإنَّما تحتاج إلى قوَّةِ إدراك ونفوذ إلى النَّص مِن مسالك عدَّة"[٢]، و"لعلَّ الجُرْجاني أَبْرَز مَن تَنَاوَل قضيَّة الربط مِن القدماء، إذ خَصَّها بنظريَّة مُستَقِلَّة، هي نظرية التعليق أو النظم التي يرد إعجاز القُرآن الكريم إليها، فهو يجعل النَّظم مَنُوطًا بالمعنى، فيقول عن نظم الكلم: "إنك تَقتَفِي في نظمها آثار المعاني، وتُرتِّبها على حسب ترتُّب المعاني في النفس، فهو إذن نظْمٌ يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضمُّ الشيء إلى الشيء كيف جاء واتَّفق"[٣]، ولكنَّه لا يغفل النحو في نظريَّته التي تقوم على النحو أيضًا؛ حيث يجعل النَّظْم "توخِّي معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه فيما بين معاني الكلم"[٤]، وشبيهٌ بخطوة عبد القاهر الجرجاني خطوة حازم القَرْطاجَنِّي (ت ٦٨٤هـ) في تماسُك

---

(١) بنائية اللغة الشِّعْرِيَّة عند الهُذَلِيِّين، محمد خليل الخلايلة، (ص: ٢٢٢ – ٢٢٥).

(٢) لسانيات النَّص مدخل إلى انسجام النَّص، محمد الخطابي، (ص: ١٥٨).

(٣) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، (ص: ٤٩).

(٤) السابق، (ص: ٥٢٥).

القَصِيدة الشِّعْرِيَّة واعتماده على تقسيم القَصِيدة إلى فُصُول تترابَط عن طريق بعض العلاقات المعنويَّة كالجُزء والكل، والعام والخاص وغير ذلك[١]، فالتِئامُ المعنى والمبنى النصيين وتوخِّي معاني النحو على طريقة تشكُّله في النّفس، يورث النَّص نوعًا مِنَ التَّرابُط التدريجي، والانسياب المعتدل حسب سرعة التدفُّق الشعوري، ويُمكن مُناقشة مسألة التَّرابُط والعلاقات في النَّص الشِّعْرِيّ على الصعيدَيْن: النحويّ والدلاليّ[٢]، وفيما يتعلَّق بالترابُط الدلالي فإنَّها "تنشأ علاقات الارتباط المنطقي بين معاني الألفاظ داخل الجملة الواحدة، وتنشأ أيضًا بين معاني الجُمَل المتعَدِّدة، وتعتمد علاقات الارتباط المنطقي بين المعاني على عمليَّة (تداعي المعاني) في التفكير البشري"[٣].

إنَّ إدراك العلاقات الجمالية في العمل الأدبي تفي بدرجته وتُفصح عن جودته، وما هذه الدرجة التي بلغتها تلك العلاقات إلاَّ لأنَّها جُزء وافر الدلالة في الكشف عن جمالياته، وكما هو معلومٌ أن القَصِيدة في شبكة معقَّدةٍ مِن العلاقات الخارجية[٤] المتمثِّلة في مناصاته المختلفة وزمانه وبيئته، والداخلية التي تتمثَّل في عَلاقَة الحروف وانسياب الكلمات، وعلاقات الجُمل الأُفُقيَّة والرأسية[٥]، أو ما يُسمَّى بالعلاقات السياقيَّة[٦]، وأخيرًا علاقات فُصُول النَّص وأجزائه، وهذا عينُه ما تحفل به أجزاء القَصِيدة جميعها (المطلع/التخلص/المقْطَع) من علاقات بين أركانها، وما ينشده النُّقَّاد مِن الشعراء، فقد ذكر العَسْكَري (ت ٣٩٥ هـ): "أنَّ الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستِهلال والتخلُّص وبعدهما الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتَسْتَميلهم إلى الإصغاء، ولم تَكُن الأوائل تخصُّها بفَضْل

(١) إشكاليَّة النَّص، دراسة لِسَانيَّة نصيَّة، جمعان عبد الكريم، النادي الأدبي بالرياض، (ص: ٢٥٦).

(٢) نظام الربط والارْتباط في الجملة العَرَبيَّة، مصطفى حميدة، (ص: ١).

(٣) السابق، (ص: ٨٣).

(٤) يُنْظَر: الخطيئة والتكفير من البنيويَّة إلى التشريحيَّة، عبد الله الغذامي، (ص: ١٦).

(٥) المقصود بالأفقية: ربط الجُمل بعضها في البيت، والرأسية: عَلاقَة الجمل جميعها ببعضها منذ بداية النَّص حتى المقطع.

(٦) يُنْظَر: النظرية البنائية في النّقد الأدبي، صلاح فضل، (ص: ٢٦).

مراعاة، وقد احتذى البُحتري على مثالِهم إلاَّ في الاستهلال، فإنه عُني به فاتَّفَقَتْ له فيه محاسن، فأما أبو تمام والمتنبي فقد ذهبا في التخَلُّص كل مذهب، واهتَمَّا به كل اهتمام، واتَّفَق للمتنبي فيه خاصة ما بلغ المراد، وأحسن وزاد"[١]، يَدُلُّ ذلك على أنَّ تجويد هذه الأركان الثلاثة يُفضي إلى حكمٍ واحد، والإخلال بشروطٍ جمالية أي منها ينقص من قيمة النّص، ولا يُؤَثِّر على الركنَيْن المتبقيين؛ بدليل أن البحتري قد تميَّز ببراعة استهلاله، والمتنبي وأبو تمام تميَّزا ببَراعةِ التخلُّص، فتقييم كلّ ركنٍ على حدة لا يناقض انصياع الأركان الثلاثة في باب واحد، تكوِّن ما يمكن أن يسمّى: (وحدة البِناء النَّصِّي)، وقد أضاف ابن رشيق (ت ٤٦٣ هـ) على هذا الرأي وفصَّله في قوله: "وله من جيد الابتداء - يقصد البحتري - كثير؛ لكثرة شعره، والغالب عليه ما قدمت، غير أن القاضي الجرجاني فضله بجودة الاستهلال، وهو الابتداء على أبي تمام وأبي الطيب، وفضلهما عليه بالخروج والخاتمة"[٢]، وذلك يعني تكوُّنُ مجموعة من العلاقات بين أركان الوحدة الثلاثة يتحكمُ فيها ترتيب الأبيات وتَسَلْسُلِها إلى انقطاعِها في ختام النَّصِّ.

لذلك كانت العلاقات النَّصِّيَّة هي التي تُمَكِّن المُبدِع من بناء المعنى، وتُمَكِّن المتَلَقِّي أيضًا من تفكيك ذلك البِناء؛ للخُرُوج بمعنى متكاملٍ متكثِّلٍ مختزل، "فإنَّ عمليَّة الاتِّصال اللغَوي التي تحدث بين المتلَقِّي والمبدع تقوم على اتجاه عكسي، فالمبدع يحوِّل المعنى إلى مبنًى، أمَّا المتلقي فبالعكس؛ لأنه يحول المبنى إلى معنى"[٣].

و يَجْدُر بنا التعرُّف على الرؤية المنهجيَّة الداعمة للعلاقات النَّصِّيَّة، والتي تتمثَّل في (منهجيَّة الربط الدلالي)، "فالترابُط: هو ما ينتج مِن عمَلِيَّة الربط، وفيه يتمثَّل التماسُك الشكلي والتماسُك الدلالي؛ تَمْهيدًا للوُصُول إلى التماسُك الكلِّي الذي يحتاج ليتحقَّق إلى عوامل أخرى خارج النّص، وأحيانًا داخل النَّص، فالترابُطُ النَّصِّي ليس كل شيء في النّص، أمَّا الربط: فهو العمليَّة التي بواسطتها يكون

(١) الوَسَاطة بين المتنبِّي وخُصومه، القاضي الجرجاني، (٤٨/١).

(٢) العُمدة، ابن رشيق، (ص: ٢٣٢ - ٢٣٣).

(٣) الربط والارتباط في الجملة العَرَبِيَّة، مصطفى حميدة، (ص: ١٩).

اتصال جمل النَّص مِن أجْلِ قيام عَلاقَة دلاليَّة بينها، والروابط: هي الأدوات، أو الوسائل التي يتم الربْطُ بها للوُصول إلى التَّرابُط النّصي[1]، يدُلُّ ذلك على أنَّ عمليَّة استظهار العلاقات النَّصِّيَّة تتطلَّب إلمام الباحث بالنَّص من الداخل والخارج؛ كي يلمَّ خيوط الأحداث عند ختام النَّص، ويضعَ يده على تلك الرابطة التي تأخذ بعنق المقْطَع الشِّعْرِيِّ، وتضمُّه لأبيات القَصِيدة الأخرى، بشكل متماسُكٍ متجانس؛ "لذا ينبغي على المتكلِّم أن يتأنقَ ويُبدعَ في أسلوبه، ويربطه ربطًا فنِّيًّا محكمًا في ثلاثة مواضع لتحقُّق البِناء الفني الدقيق، والتَّسَلْسُل المعْنَوي في بناء العبارة في وَحْدَة عضويَّة، وترابُط فني في بناء النَّص الأدبي منذ بدايته، وحسن استهلاله واستهوائه للنفوس، وحسن التخلُّص مِن غَرَضٍ لآخر، وجمال عَرْضه، وحسن ختامه؛ ليستقر في النفوس ويعمرها، ويؤثر في أعماقِها"[2].

وذلك لأنَّ العلاقات غالبًا في النَّص القديم لا تكون واضحة ظاهرة؛ فهناك ما يُسمَّى بـ: (علاقات الارتباط العرفية النَّفْسيَّة بين المعاني)، والتي تعني "أن علاقات الارتباط العرفية ليست مستقلة عن اللغة؛ أي: إنها لا تتأثَّر باللغة التي تتكلم بها الجماعة اللغوية، أو يتلكم بها الفرد، ولا تؤثر فيها، ونلاحظ فيما يتعلَّق بالعلاقات العرفيَّة مثلًا، قيام عَلاقَة بين الأسود والحزن في البلاد العَرَبيَّة، وكذلك في بعض البلاد والأوروبية والأمريكية، على الرغم مِن اختلاف اللغات بينهما، في حين تنْعَدِم تلك العَلاقَة في بعض البلاد العَرَبيَّة الأخرى وبلاد الصين مثلًا... أمَّا العلاقات النَّفْسيَّة فلعلَّ مِن الواضح أنَّ ارتباط معنى (الليل) بمعنى (القلق) نجده عند أفراد منتَمِينَ إلى جماعاتٍ لُغَوِيَّة مختلفةٍ، ويحتاج الكَشْف عن العلاقات النَّفْسيَّة في الكلام إلى تفهُّم (المقام النَّفْسي) للمُتَكلِّم"[3].

ويجب ألاَّ نغفلَ التداعيات المختلِفَة التي يُقَدِّمها الشاعرُ في قصيدته، التي قد تبدو لنا وكأنها مُفكَّكة غير مترابطة الأجزاء، إلاَّ أنَّها في الحقيقة مترابِطة متَّحِدة

(١) إشكالات النَّص المتداخِلة أنموذجًا دراسة لسانية نصِّيَّة، جمعان بن عبد الكريم، (ص: ٢٥١).

(٢) البلاغة التطبيقية – دراسة تحليلية لعلم البديع، محمد رمضان الجربي، فاليتا – مالطا، عام٢٠٠١م، (ص: ٢٢٣).

(٣) الرَّبْط والارْتباط في الجُملة العَرَبيَّة، مصطفى حميدة، (ص: ٩٤ إلى ١٠٤).

متآلفة، وعلينا أن نبذلَ شيئًا كثيرًا منَ الجهد للكَشْف عن هذا الترابُط، فليست القَصَائِد قضايا منطقيَّة تسلِّم مُقدماتها لنتائج مُحَدَّدة، ولكن القَصِيدة إثارة شُعوريَّة وعاطفيَّة وفنيَّة وفكريَّة معًا قائمة على معيار لُغَوي.

وأخيرًا يجب أن ننظرَ للقصيدة على أنها بناءٌ فنِّيٌّ مُعادل لمعنًى أكبر من تلك المعاني السَّطْحِيَّة القريبة التي يُمكن أن تفهمَ مِن نثر الأبيات نثرًا مشوهًا عاجزًا[1]، وبيان دور المَقْطَع الشِّعْرِيِّ في خلق العلاقات الفَنِّيَّة التي تُوفِّر التماسُك للبناء الشِّعْرِيِّ، تكشف عنه دراسةُ أوضاعه المختلفة، وتشابُكاته الكثيرة مع أجزاء القصيدة الأخرى، فندرس عَلاقَة المَقْطَع الشِّعْرِيِّ في القَصِيدة بمطلعها، وعلاقته بالفصل الذي يشتمل عليه، وعلاقته بالدّلالة الكُلِّيَّة للقصيدة.

---

(١) اللغة وبناء الشعر، محمد حماسة عبد اللطيف، (ص: ١٠٢).

المبحث الأَول:

عَلاقَة (المقْطَع) بالمطلع .

عَلاقَة (المَقطَع الشِّعْرِيّ) بالمطلع[1]

إنَّ استعمال المُصْطَلَح الواحد لأكثر مِن مَدْلول، ودلالة أكثر من مُصْطَلَح على مدلولٍ واحد – تُعَدُّ مِن أبرز المشكلات التي تواجه الدَّارس، وتعتبر من الصُّعوبات البحثيَّة التي تعترض طريق البحث العلمي؛ وذلك لأنَّها تفتح بوَّابة الخلط الاصطلاحي من جهةٍ، وفوضى الاستعمال من جهةٍ أخرى، ولَم يكن مُصْطَلَح (المطلع) بمعزل عن إشكالات الاصطلاح بعامّة، "على الرَّغم من اهتمام النُّقَّاد بهذا الجزء الرئيس مِن بنية القَصِيدة الشِّعْرِيَّة، إلاَّ أنَّهم لم يتَّفقوا على تحديد مُصْطَلَح قاطِع الدلالة على بدء القَصِيدة، بل وجدنا تُعَدُّدًا للمسمَّيات المشيرة إليه في مؤلَّفاتهم؛ كالاستهلال والمطلع والابتداء، وهذا التداخُل وتعدُّد المسميات، يكشف لنا عن نزعةٍ فرديةٍ نقدية في تناوُل المُصْطَلَح وشيوعه، وأعتقد أن السبب في ذلك يعود إلى إدراك هؤلاء النُّقَّاد أن هذه التسميات بالرغم مِن تعدُّدها اللفظي تعني شيئًا واحدًا على مستوى التلقِّي وهو البدء"[2]، وذلك يؤكِّد وجود أكثر من مُصْطَلَح يدلُّ على (المطلع).

فنجد أنَّ مُصْطَلَح (المطلع) كان له نصيبٌ مِن هذا الاتِّساع الدلالي، فقد حمل عند الدارسين معانيَ مُتعَدِّدة، تضيقُ وتتَّسع بحسب حاجة الباحث ورؤيته، فقد يدلُّ على الأبيات الأولى عند بعضهم[3]، وعند غيرهم يدلُّ على مقدِّمة القَصِيدة وفصلها الأول كاملاً، إلاَّ أننا نميل إلى دلالة (المطلع) على البيتِ الأول من القَصِيدة مفردًا كان أو مضمّنًا؛ لأننا إذا تتَبَّعْنا دلالته في المعاجم الأدبية والبلاغية نجدُه يدلُّ على البيت الأول من القَصِيدة، وهو البيت الذي يقابل المَقْطَع الشِّعْرِيّ في الطرف الآخر منها، وقد نسبت معاجم المُصْطَلَحات الأدبيَّة والبلاغيَّة لمُصْطَلَح المطلع هذه

(١) للمطلع مرادفات كثيرة منها: (الافتتاح، الاستهلال، الابتداء، المطالع، المبادئ).

(٢) شعرية الاستهلال عند أبي نواس دراسة في بنية التناسُب النَّصي، حسن إسماعيل، دار فرحة للنشر والتوزيع، ط١، (ص: ١٣ – ١٤).

(٣) يُنْظَر: مقدمة القَصِيدة العَرَبِيَّة في العصر الجاهلي، حسين عطوان، دار المعارف المصرية، (ص: ٢١٠).

الدلالة بسبلٍ مُتَعَدِّدة كتقديم مفهومٍ توضيحيٍّ له، وإدراج اقتباساتٍ من كتبِ التُّراث الأدبية والبلاغيَّة الدَّالَّة على معناه، وكذلك بعض الشَّواهد الشِّعْرِيَّة المختارة التي تُعَزِّز دلالة المُصْطَلح على البيت الأوّل من القَصِيدة، فكلُّها كانتْ تَدُور حول محور الدلالة نفسها، عن طريق استِعمال بعضها لبيان البعض على صورة التَّرادف، فحين يقدّم تعريفًا للابتداء يُذكر أنَّه مطلع الكلام شعرًا ونثرًا، وكذلك الاستهلال هو الابتداء، والمطلع هو الابتداء وهكذا[1].

وهذا الاتِّفاق يجعلنا لا نتحرَّج من استعمال (المطلع) للدلالة على البيت الأول من النّص[2]، ومن ناحية أخرى نُسقِطُ دلالته هنا على مقدِّمة القَصِيدة أو الفصل الأول من فُصُولها، كما أنَّ ما اطَّرد في كُتُب النُّقاد الأوائل حين عرجوا على ذكر مقدِّمات القَصَائِد دون أن ينْعَتُوها بالاستهلال أو المطلع، فقد وجدنا أنَّ ابن قُتَيْبة (ت ٣٢٢هـ) قد أورد تفصيلًا لنظام القَصِيدة، ولم يصطلح على تسمية فصلها الأول بالاستهلال، وذلك في قوله: "وسمعتُ أهل الأدب يذكر أنَّ (مقصد) القصيدة إنما هو ابتداء بِوَصْف الديار والدّمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها"[3]، أمَّا الباحثون المعاصرون[4] فنجد أنَّهم تجاوزُوا هذا الخلط بتخصيص مُصْطَلح (المقدّمة) على الامتداد الغرضي في الفصل الأول من القَصِيدة، أو البسط التمهيدي للغرَض الرئيس، وبذلك يمكن أن نعتبر المطلع جُزءٌ من مقدِّمة القَصِيدة وليس العكس، إلا

(١) يُنْظَر: معجم المُصْطَلَحات البلاغيَّة وتطوُّرها، أحمد مطلوب، (الابتداء)، (ص: ٣٠)، (الاستهلال)، (ص: ١٩٦)، (براعة الاستهلال)، (ص: ٣٨٨)، (براعة المطلع)، (ص: ٤٠٠)، والمعجم المفَصَّل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، إنعام الفوال عكاوي، (الابتداء)، (ص: ١٧)، (افتتاحات الكلام)، (ص: ١٨٨)، (براعة الاستهلال)، (ص: ٢٦١)، (براعة المطلع)، (ص: ٢٦٦)، (حسن الابتداء)، (ص: ٥٣٣)، (حسن الافتتاح)، (ص: ٥٣٥)، (حسن المطالع والمبادئ)، (ص: ٥٣٩).

(٢) هذا المعنى الذي اختاره د.حسن إسماعيل لمُصْطَلح (الاستهلال) في كتابه (شعريَّة الاستهلال).

(٣) الشِّعر والشعراء، ابن قتيبة الدنيوري، شرح وتحقيق: أحمد محمد شاكر، (ص: ٧٤).

(٤) من مثل: مقدمة القَصِيدة العَرَبِيَّة في الشعر الجاهلي، حسين عطوان، ومقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، ومقدمات سيفيات المتنبي، أحمد عبد المحسن عبدالله، دار العلوم، والبناء الفنّي في شعر الهُذَلِيِّين دراسة تحليلية، إياد عبد المجيد إبراهيم، (ص: ١٤ – ٨٥).

أنَّ البعضَ اصطَلَحوا به على مقدِّمة القَصِيدة، ومنهم د. حفني في كتابه: (مطلع القَصِيدة العَرَبيَّة ودلالته النَّفْسيَّة)، فقد استعمل مُصْطَلح (المطلع) ليدلَّ به على أنَّه مُقدِّمة القَصِيدة وفصلُها الأول[1].

فالمطلع إذن هو: مستهلُّ القَصِيدة وبدايتها ومُفتتحها، الذي يقابل المقْطَع الشِّعْرِيّ في الموضع، فهما في مقامٍ يحصران فيه الوسط، ويدلان عليه لأجل ارتباط التناسب[2]، وهذا يُفْضِي بنا إلى القول بأن العَلاقَة بين المقْطَع الشِّعْرِيّ والمطلع عَلاقَة اتصال قويَّة، تبدأ من الوزن والقافية، وتمرُّ بالغرض الرئيس، وتُختم باكتمال الرسالة، "والابتداء أول ما يقع في السمع من كلامك، والمقْطَع آخر ما يبقى في النفَس من قولك، فينبغي أن يكونا جميعًا مونقين"[3]، لأنّ ابتداء النَّص ومقطعه نقطتا ارتكاز في بنائه، وقد "سُئل بعضهم عن أحذق الشعراء، فقال: مَن يتفقَّد الابتداء والمقْطَع"[4]، وذَهَب أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) إلى أنَّه: "ينبغي أن تجعل كلامك مشتبهًا أوله بآخره، ومطابقًا هادية لعجزه، ولا تتخالف أطرافه، ولا تتنافر أطراره، وتكون الكلمة منه موضوعة مع أُخْتِها، ومقرونة بلفقها، فإنَّ تنافُر الألفاظ من أكبر عُيوب الكلام، ولا يكون ما بين ذلك حشو يستغنى عنه ويتم الكلام دونه"[5]، فالتِئامُ أطرافِ الكلام وجهٌ مِن وجوه تحسينه، ومُؤَشِّرٌ لقَبُوله لدى السامعين، وقد بيَّن بعضُ الدارسين أنه ينبغي أن يتضمَّن المطلع الشِّعْرِيّ معنى ما سِيقَ الكلامُ لأجْلِه ليكون الابتداءُ دالًّا على الانتهاء، ويسمَّى هذا بـ: براعة الاستهلال[6]، ما دلَّ على أنَّ التماس العلاقات النَّصِّيَّة بينهما - المطلع والمقْطَع -

---

(١) مطلع القَصِيدة ودلالته النَّفْسيَّة، عبد الحليم حفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨م.

(٢) يُنْظَر: الروض المريع في صناعة البديع، ابن البناء المراكشي، تحقيق: رضوان بشقرون، دار النشر المغربية - الدار البيضاء، ١٩٨٥م، (ص: ٦٩).

(٣) الصناعتين، أبو هلال العسكري، (ص: ٣٤٥).

(٤) السابق، (ص: ٤٣٤).

(٥) السابق، (ص:٨٩).

(٦) التبيان في علوم المعاني والبديع والبيان، شرف الدين حسن بن محمد الطيبي، تحقيق: هادي عطية مطر الهلال، عالم الكتب - بيروت، عام ١٤٠٧هـ، ط١، (ص: ٤٥٦).

لا يُعدُّ أمرًا جديدًا بالنسبة للمبدع فهو موكلٌ بذلك، وحريٌّ به، ولكن الفريد في هذا الباب هو وضع اليد على تلك العلاقات واكتشافها، وبحثُ مَواضعها من النَّص، وتتبُّع خيوطها فيه.

فقد تنبَّه بعضُ النُّقَّاد إلى أَهَمِّيَّة العَلاقَة بين مقطع القَصِيدة ومطلعها، وارتباط أحد الطرفَيْن بالآخر، واعتبروه أساسًا مِن أُسُس التماسُك النَّصِّي؛ لأنهم يرونَ أنه "إذا كان الرّبط بين الاستهلال والمضمون واجبًا، فإنَّ الربط بينه وبين الخاتمة أوجب؛ حتّى يحدث التناغم المضموني للنّص من أوله حتَّى آخره"[(١)]، فمَن عرَف موضعها من الباحثين، والتمس أثرها في القَصِيدة لم يبخسها حقَّها، فهم يعتبرون "أنَّ ربط الخاتمة بالمطلع هو من أبرز ظواهر التجديد في البِناء الفنِّيِّ للقصيدة؛ لكثرة عناية المجددين به"[(٢)]، وبذلك يكونا - المقْطَع والمطلع - بمنزلة دفَّتَي الكتاب إذا جاءتا مُتناسبَتَيْن متوافقَتَيْن اكتسبتِ القصيدةُ ميزةً جماليَّةً، ووَحْدةً فكريَّة[(٣)].

وهذا يُمهِّد الحديثَ عن العلاقات النَّصيَّة الناشِئة بين المطلع والمقْطَع الشِّعريِّ في ديوان الهُذَلِيِّين، "ففي كثيرٍ مِن الأحيان يطولُ النَّصُّ، وتَتَعَدَّدُ الجُمَل والفقرات المكوِّنة له بصورةٍ قد يُنسِي معها أوله، وحينئذٍ يأتي النَّصُّ بخاتمةٍ تُذَكِّرُ بمطْلَعِه، وذلك قد يكون بتَكْرار اللفظ والمعنى المتحقِّقينَ في مطلعِ النَّصِّ، أو بتَكْرَارِ المعنى دون اللفظ أو بالإتيان بجُمْلةٍ تُفَسِّر المطلع، أو غير ذلك من العلاقات التي تُبيِّن التماسُك بين مطلع النَّص وخاتمتِه"[(٤)].

كما أنَّ "إدراك قيمة المفتتح الاستِهلالي عند الشاعر ودوره في توجيه القراءة عبر طرح الأسئلة النَّصِّيَّة، والتَّحريض على الإمساك بمفاتيح الاستهلال التي تقود

(١) شِعْرِيَّة الاستهلال عند أبي نواس، دراسة في بنية التناسُب النَّصِّي، حسن إسماعيل، (ص: ٣٢).

(٢) البِناء الفنِّي في شعر عمر بهاء الدين الأميري، خالد بن سعود الحليبي، (ص: ٨٥).

(٣) يُنظر: المراثي الشِّعرية في عصر صدر الإسلام، مقبول علي بشير النعمة، دار صادر - بيروت، عام ١٩٩٧م، ط١، (ص: ١٨١).

(٤) علم اللغة النَّصِّي بين النَّظريَّة والتَّطبيق، دراسة تطبيقيَّة على السُّور المكيَّة، صبحي إبراهيم الفقي، ج٢، (ص: ١٢٤).

إلى المنطقة النَّصيَّة الساخنة في أعلى درجات توهُّجِها، مِنْ شأنه أن يُنشِئ علاقةَ توتُّر مثاليَّةٍ وضروريَّة بين القراءة والنَّصِّ الشِّعري منذ اللحظات الأول للمُواجهة"[1]، والذي أوصل الباحثة إلى استنتاج علاقاتٍ تلوح بين المطلع والمقطع الشِّعريين – تلك التي تمَّ حَصْر أبرزها في ثلاث صورٍ كُبرى، تندرج تحتها علاقاتٌ مستقلَّةٌ تنفردُ بها كلُّ قصيدة على حِدَةٍ، باعتبار خصوصيَّةِ الأداء الشِّعريِّ في كلٍّ منها، مع أخْذِ الخُصوصيَّات المعْماريَّة للقصائد المركَّبة والبسيطة في عين الاعتبار حين استظهار العلاقات بين المطلعِ والمقطع الشِّعريِّ، وهذه العلاقات هي:

أولاً: علاقة التقابُل:

يُمكن أنْ نُحمِلَ القول في علاقة (التقابُل) بأنَّها منطقة وسط بين (التضاد والطِّباق و المقابلة)، فالضِّدِّيَّةُ المحضةُ لا تتواءَم مع هذه العلاقة المتَحكِّمة في عمليَّة المقاربة السياقيَّة بين المقطع الشِّعْري والمطلع، وهي في ذات الوقت أوْسعُ من معنى (الطباق) الذي تنحصر جماليَّتُه في نشوء الضِّدِّيَّة المعنوية أو اللفظيَّة بين كلمتين[2]، فالتقابُل باعتبارِه علاقة ناشئة بين طرفَيْن في بناء النَّصِّ الشعري كاملاً – يُمكن أن يكونَ مفهوم (المقابلة البديعية) من أقرب المفاهيم المقترَحَة نَسَبًا له.

فالمُقابَلَةُ البديعيَّة معناها: "أن يؤتى بمعنَيَيْن متوافقَيْن أو معانٍ متوافِقَة ثم بما يُقابلها على الترتيب، والمراد بالتوافُق خلاف التقابُل، وقد تتركَّب المقابلَةُ مِن طباقٍ ومُلحقٍ به"[3]. هذا فيما يَخصُّ معنى المقابلة في علم البديع، التي نَجِدُها لا تتعدَّى حدود الجملتَيْن أو الشَّطْرَيْنِ في القصيدة، أمَّا التقابُل الذي ننعتُ به العلاقة النَّاشئةَ بين المقطع الشِّعريِّ والمطلع – فهو علاقة ارتباط وتوافُقٍ نشأتْ بين طرفي القصيدة

(١) تأويل النَّص الشِّعري، محمد صابر عبيد، عالَم الكتب الحديث، إربد – الأردن ١٤٣١هـ – ٢٠١٠م، ط١، (ص: ٢٢٩).

(٢) يُنْظَر: بُغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، ج٤، (ص: ٢).

(٣) السابق، ج٤، (ص: ١١ – ١٤).

عن طريق اختلافِ الفكرة أو اعتماد مُخالَفة الإجراء المتَّخذ في أحدهما - المقطع الشعري والمطلع - مع الآخر، بطريقة فنِّيَّة يقصدها المبدعُ ليناقض بها بين معنيي المطلع والمقطع الشعريين.

فالتقابُل في ديوان الهذليين يدرس فنِّية استثمار المخالفة الدَّلاليَّة بين المطلع والمقْطَع وتوظيف جماليَّتها في النَّص القديم، ومدى تَمَكُّن الشاعِرِ الهُذَلِيِّ من استحضار معاني المطلع وتقديم ما يُخالِفُها حين الوُصُول إلى المقطع الشِّعْرِيِّ مخالفةً تُفْضِي بالنَّص إلى التكامُل وتُوَفِّر له الانسجام الكلي.

ومِنَ الشواهد التي كان فيها التَّقابُل أظهر وأقوى، قولُ أبي ذؤيب (الطويل التام):

أَلاَ زَعَمَتْ "أَسْمَاءُ" أَلاَّ أُحِبُّهَا   فَقُلْتُ: بَلى، لَوْلاَ يُنَازِعُني شُغْلِي(١)

لقد بدأ الشاعرُ هذه القصيدة بألا الاستفتاحيَّة، وذلك لاسترعاء الانتباه، ومن ثَمَّ ألحقها بفعل الزَّعم الذي يقْتَضِي ادعاءَها عليه بانعدام حبِّه لها، واستخدامه للزَّعم يُشير إلى أنَّ ما جنحت إليه باطلٌ لا أساس له من الصِّحَّة، ثم يدفع في الشطر الثاني ما جنحتْ إليه في الادِّعاء المنفي في قوله: (أَلاَّ أُحِبَّهَا)، وذلك بقوله: (بلى)، دون أن يرجِّح ما يخلِّص الإجابة من اللبس؛ لكونه ابتدأ القصيدة بفعل الزَّعْم، فقدَّم الترجيح على الإجابة القاطعة بالنّفي، ثم نجده ألحق هذا الادِّعاء الباطل ببيان السبب الذي اضْطرَّهَا إلى أن تزعم بانقضاء الود، وهو انشغاله بأموره، ثُم نجده في القصيدة يتعرَّض لأطراف من هذا الشُّغل، كما أنَّه في البيت التالي للمطلع يُعَزِّز فكرة بقائه على عهد الحبِّ الذي ادَّعتْ أنه انتهى، وذلك في قوله:

جَزَيْتُكِ ضِعْفَ الوُدِّ لَمَّا شَكَيْتِهِ   وَمَا إِنْ جَزَاكِ الضِّعْفَ مِنْ أَحَدٍ قَبْلِي(٢)

وفيه بيانٌ للوُدِّ الذي تحمَّل ضعفه حين اشتكتْ نصفه، في مقام يملَؤُه الجَلَد والمصابرة والتَّحمُّل، ثم استغرق في عرض بعض ما شَغَله، فسرد لها قصَّة مسير

(١) (الديوان، ق١/ص٣٤).
(٢) (الديوان، ق١/ص ٣٤ - ٣٥).

النَّاقة بالخمر في أماكن التجمُّع والحج، طلباً للعسل الذي تمزج به الخمر، ثمَّ تأتي قصَّةٌ قصيرة لاشتيار العسل(1):

فَجَاءَ بِمَزْجٍ لَمْ يَرَ النَّاسُ مِثْلَهُ ... هُوَ الضَّحْكُ إلاَّ أَنَّهُ عَمَلُ النَّحْلِ

"يَمَانِيَّةٍ" أَحْيَا لَهَا مَظَّ "مَأْبِدٍ" ... وَ"آلِ قَرَاسٍ "صَوْبُ أَسْقِيَةٍ كُحْلِ

فَمَا إنْ هَمَا فِي صَحْفَةٍ بَارِقِيَّةٍ ... جَدِيدٍ أُرِقَّتْ بِالقَدُومِ وَبِالصَّقْلِ

بِأَطْيَبَ مِنْ فِيهَا إِذَا جِئْتُ طَارِقًا ... وَلَمْ يَتَبَيَّنْ سَاطِعُ الأُفُقِ الْمُجْلِي(2)

وبعد أن جَهِدَ الشاعرُ في وصف الخمرِ والعسل، من حيث الشكلُ والأصلُ والمظهرُ فهو كالثَّغر بياضًا، وقد صنعتْه النحل من الرّمان الذي زُرع في مأبد وآل قراس، وهما من أكرم موضع للرُّمان، وسقيَ بأعذب ماء من مُزنٍ سوداء محمَّلة بالخير، أما تقديمهما فإنَّهما يُقدَّمان (الخمر والعسل) في صحفةٍ بارقيَّة مخصوصة مصقولة، ثُمَّ يَجْمع كلُّ تلك الخيوط التي نسج منها وصف الخمر والعسل، بقوله: (بِأَطْيَبَ مِنْ فِيهَا إِذَا جِئْتُ طَارِقًا)، كلُّ ذلك الوصف الذي مَلأ به النَّفس لم يكن بأطيبَ مِنْ ثغرها الذي اجتمعتْ فيه كلُّ تلك الصفات، وزيادة عليها أنَّ فاها المشبَّه بالخمر والعسل لم يتغيَّر طعمُه حين التَقَاها في السَّحر، والسَّحر وقتٌ تتغيَّر فيه الأفواه.

ثُمَّ بعد ذلك يقطع هذا التَّدفُّق بقوله:

إِذَا الهَدَفُ المِعْزَابُ صَوَّبَ رَأْسَهُ ... وَأَمْكَنَهُ ضَفْوٌ مِنَ الثَّلَّةِ الخُطْلِ(3)

يطرقها ليلًا في حين أنَّ الرجل الوخم الثَّقيل قد ألهاه كثرةُ غنمه، واتّساع ماله عنها، فهو إمَّا أنه يقصد زوجها بأنه نَؤُوم وخمٌ ثقيل، لا يكترث لها، أو أيّ رجلٍ أشغله اتّساع ماله عن جمال أهله، والمعنيان كلاهما يصبَّان في آنيةِ استنكار أبي

---

(1) يُنْظَر: اشتيار العسل عند الشعراء الهُذَلِيِّين، عالي سرحان القرشي، مجلة جامعة أم القرى للعلوم الشرعيَّة اللغة العَرَبِيَّة وآدابها، ج18، ع36، ربيع الأول 1426هـ، (ص: 370).

(2) المزج: العسل، الضَّحْكُ: الثغر، يمانيَّة: العسل، المظّ: الرّمّان، مأبِد: موضع، الصَّوب: المطر، كُحْل: سود، بارقيَّةٍ: عُملت ببارق، المجلي: إذا انكشف.

(3) (الهدف: الرجل الثَّقيل الوخِم، المعْزَاب: الذي يرعى أبله بمعزل عن النَّاس، الثُّلَّةِ الخُطْلِ: الغنم طِوال الآذان).

ذُؤيب لِفِعْل ذلك الرّجل الهَدَف، الذي يقـدِّم الأنعـام ورعايتـها علـى تلـك المـرأة الحسناء.

والعَلاقَة بين المقْطَع الشِّعْرِيِّ والمطلع قَائِمَة علـى التَّقابُـل بـين مـا يشـغل أبـا ذؤيب وما يشغل الرّجل الهَدَف من أمـور دنيـاهم، فـأبو ذؤيـب في المطلـع ينكـر ادِّعائها عليه بإحجامه عن حبِّها، بقوله صراحة: (بَلَـى)، والجـواب محـذوف تقـديره: (بَلَى أُحِبُّهَا)، ولكنَّ أشغاله تُنازِعُه، فقد أشـغله إحضـار الخمـر والاجتمـاع بالنَّـاس وحيازة الفضائل، ومن ثمَّ اشتيار العسل، وفي المقابل نجـده في آخـر المقْطَـع الشِّـعْرِيِّ يذكر أنَّه مشغولٌ بها حين اشتغل الرجل المُنعزل برعاية الأنعام، ولم يلمـس مـن جمـال الحياة إلاَّ رعايتها والنَّوم عليها والسكون لهـا، والتقابـل تحديـدًا في اخـتلاف شـغلي الرّجلين؛ (أبي ذؤيب والرجل الهدف).

ومن شَواهد عَلاقَة التَّقابُل أيضًا قول أبي ذؤيب (الطويل التَّام):

وقَائِلَـةٍ مَـا كَـانَ جِـذْوَةُ بَعْلِهَـا غَدَاتَئِذٍ مِـنْ شَـاءِ قِـرْدٍ وَكَاهِـلِ[1]

وقد ذُكر في مُناسبة هذه القَصِيدة: أنَّ قومًا أغاروا على حيَّـيْن مـن هُـذَيْل؛ همـا: قردٌ وكاهل، وما كان نصيبهم إلاَّ الهزيمة النَّكراء، فـذكر في مطلـع القَصِـيدة أنَّـه ربُّ امرأة من ذوي الجيش المغير تسأل: ما نصيب زوجها من الغنائم علـى طريقـة الـتَّهكُّم والاستهزاء، وهي لا تعلم أنهم هُزِموا وأنَّ زوجها قد قُتـل! ومـا كـان سـؤالُها عـن الغنائم إلاَّ لثِقَتِها من إتمام الغارة والخـروج بالغنـائم؛ لأنَّهـا لم تتوقَّـع هزيمتـهم، ثُـمَّ استغرق في العشرة الأبيات التي تقع بين بيت المطلع الآنف الـذكر والمقْطَـع الشِّـعْرِيّ، في ذكر أبناء المقتول وأرملته، ثُمَّ وصف المعركة وصوت القسيّ والسـيوف، ثُـمَّ بعـد ذلك يقْطَع القَصِيدة بقوله:

عَلَوْنَـاهُمُ بِالمشْـرَفِيِّ وَعُرِّيَـتْ نِصَـالُ السُّـيُوفِ تَعْتَلِـي بِالأَمَاثِـلِ[2]

فيَذْكُر أنَّ قردًا وكاهلًا مِن هُذَيْل ارتفعتْ عليهم واعتلـتْ بقوَّتهـا، وهنـا يتجلَّـى

---

(١) (الديوان، ق١/ص٨٢).

(٢) (الديوان، ق١/ص٨٥).

التَّقابُل بين معنيي المطلع والمقْطَع الشِّعْريَّيْن، فالمهزومُ في البدايــة قابلتْــه صــورة المنتصــر في المقْطَع الشِّعْريِّ؛ لأن السائلة في المطلع لقيت الجــواب الصَّــريح في مقطعــه، ولكــن المقصود مختلف، فالقُوَّة التي كانتْ تتوقَّعها في قومهــا، والثِّقــة الــتي منحتــها قومهــا أصبحتْ في الحقيقة قوَّة لِهُذَيْل، فعَلاقَة التَّقابُل هنا بين المقْطَــع الشِّــعْريِّ والمطلــع تبــدو في انطوائهما على وصف طرفي المعركة؛ ففي المطلع ذُكر المهــزوم المُغــير الموثــوق بــه، وفي المقْطَع الشِّعْريِّ وصْفٌ لِهُذَيْل التي أنجزتْ ما يُتوقع من غيرها وشتَّان بينهما.

فالتَّقابُل باعتباره صورة لعَلاقَة رأسيَّة في بناء القَصِيدة، نجــدُ أنَّــه لا يحمــل قيمــة جَمَالِيَّة ولا يؤدِّي دورًا فاعلًا في القَصِيدة إلاَّ إذا أدخِل في بنيتــها ليخلــق قيمتــه الفنِّيَّــة المتمثِّلة في قدرته على استنطاق الشُّعُور عن طريق الإبانة الخاطفة عــن وجهــي الحيــاة، فحينما ينسج الشاعرُ بنيته التضاديَّة فهو يُحــاكي صــراعاته النَّفْسِــيَّة والفِكْريَّــة علــى حدٍّ سواء؛ "ليحفِّز وعْيَ المتلقي ويجعله متنبِّهًا للمُثيرات الأُسْــلُوبيَّة الخاصَّــة؛ مــا جعــل شكله عند الهُذَلِيِّين مثيرًا أُسلوبيًّا يستحثُّ القارئ على تقْليبِ المعــنى، والوقــوف علــى رؤية الشاعر وهمومه وفِكْره"[1].

ومن شواهد ذلك قول أبي المثَلَّم في مطلع القصيدة (البسيط التَّام):

لَوْ كَــانَ لِلــدَّهْرِ مَــالٌ عِنْــدَ مُتْلِــدِهِ   لَكَانَ لِلــدَّهْرِ صَــخْرٌ مَــالَ قُنْيَــانِ[2]

وهي قصيدةٌ رثائيَّةٌ يَرْثي فيها أبو المثَلَّم صَخْرَ الغَيِّ، و يذكر في مطلعهــا: إنَّــه لــو كان الدَّهر مدَّخرًا ومحتسبًا مالًا؛ لكان قد تخيَّر صخرًا مالًا له.

ثُمَّ نجده يَقْطَع القَصِيدة بقوله:

يُعْطِيكَ مَــا لاَ تَكَــادُ الــنَّفْسُ تُرسِلُهُ   مِــنَ الــتِّلادِ وَهُــوبٌ غَيْــرُ منَّــانِ[3]

فالكنايةُ التي احتفظ بها للمقطع الشِّعْريّ تتقابَل معنويًّا ولفظيًّــا مــع بيــت المطلــع، فالدَّهْرُ يقتني ويدَّخر ويجمع، وفي المقابل نجــدُ أنَّ صــخرًا - المرثِــيّ - يمــنح ويهــب ويعطي ولا يمنُّ بعد العطاء، هذا فيما يتعلَّق بالتقابُل المعنوي، أمَّــا مــا يتعلَّــق بالتقابُــل

---

(١) بنائيَّة اللغة الشِّعْريَّة عند الهُذَلِيِّين، محمد خليل الخلايلة، (ص: ١٠٩ - ١١٢).

(٢) (الديوان، ق٢/ص٢٨٣).

(٣) (الديوان، ق٢/ص٢٤٠).

اللفْظي، فإنا نجد أنَّ الدّهر يقابِل صخرًا، وإتلاد المال وحبسه من الدَّهر يُقابِلُه العطاء والبذلُ من صخر، والاقتناء وعدم المقارفة الدهريّة يقابلها العطاء الصَّخريِّ بلا منٍّ.

أمَّا فيما يتعلَّق بالتقابل السياقي بين المطلع والمقْطَع الشِّعْرِيِّ، فإنَّنا نقصد بذلك بدء القَصِيدة بالهجاء – مثلًا – وقطعها على المدْح والفخار، فالشاعرُ حين يصل إلى نهاية النَّص يستعيد ما اشتَمَل عليه المطلع من الصِّفات، فيحرص على تقديم ما يُقابلها على وجه المدْح أو الهجاء، فيجمع في ذهن المتلقِّي صورتَيْن؛ إحداهما: محبّبة مقبولة، والأخرى: مستنكرة مرفوضة، وشاهد ذلك قصيدةٌ لأبي خراش مُناسبَتُها قصة رجل من بني حريث بن سعد بن هُذَيْل، يُقال له: غاسل بن قمِيئَة، حين أقبل عليه غلامٌ من بني حنظلة فقتله[1]، فقام أبو خراش يهجو غاسل بن قميئة وينكر فعله، في لامية مطلعها (الطويل التام):

كَأَنَّ الغُلاَمَ الحَنْظَلِيَّ أَجَارَهُ ... عُمَانِيَّةٌ قَدْ عَمَّ مَفْرِقَهَا القَمْلُ
أَبَاتَ عَلَى مِقْرَاكَ ثُمَّ قَتَلْتَهُ ... عَلَى غَيْرِ ذَنْبٍ ذَاكَ جَدَّ بِكَ الثُّكْلُ[2]

وذَكَر أنَّ مُجير هذا الغلام الحنظليّ – غاسل بن قميئة – يشبه امرأة عمانيَّة، عمَّ شعرَها القُمَّلُ؛ لأنَّه قتل ضيفًا في ضيافته بلا ذنب، ثمّ يذكر أنَّ الحنظلي لو نزل على سلمى بن معقل بن صاهلة، ورياح بن سعد بن زليفة ذلك الرّجل الكهل، لأجاروه وأكرموه؛ لأنه رجل يغشى أصحاب الحاجات بابه، كتهافت النَّحل على المكان، وذلك في قوله:

تَرَى طَالِبِي الحَاجَاتِ يَغْشَوْنَ بَابَهُ ... سِرَاعًا كَمَا تَهْوَى إِلَى أُدَمَى

هذا بيت المقْطَع الشِّعْرِيِّ في القَصيدة، ويظهر فيه التَّقابُل الذَّكي بينه وبين بيت المطلع، فالصورةُ القبيحة التي استَحَقَّها غاسل بفَعْلَتِه، استحقَّ ضدَّها سلمى

(١) (الديوان،ق٢/ص١٦٤).
(٢) (الديوان، ق٢/ص١٦٤).
(٣) (الديوان، ق٢/ص١٦٦).

ورياح الهذليِّيْن، فإنَّ اجتماع القُمَّل في رأس العمانيَّة كتعبير عن القذارة في المطلع تُقابِلُه صورة النّحل الذي لا يطعمُ إلا طاهرًا، ولا يمجُّ إلاَّ طاهرًا في المقْطَع الشِّعْرِيِّ، وكذلك التَّقابُل البيِّن بين كلمة (يعمّ) في المطلع التي هي من العُمُوم والاشتمال، وكلمة (يغشى) التي تؤدِّي معنى تَكْرار العمَليَّة، فالغشيان فعلٌ متكَرِّر، والعُمُوم مستقرٌّ متكاثر نامي، والاختلاف بينهما واضِحٌ.

كما تنشأ عَلاقَة التَّقابُل في الجو النَّفْسي العام بين المقْطَع الشِّعْرِيِّ والمطلع، فينتقل الشاعرُ مِن شعور إلى شعورٍ مضادٍّ لتَتَكَوَّن عَلاقَة التَّقابُل بين طرفي القَصِيدة؛ مثال ذلك قولُ أبي ذؤيب(المتقارب التّام):

عَرَفْتُ الدِّيَارَ لِأُمِّ الرَّهِيـ ... ـنِ بَيْنَ الظُّبَاءِ فَوَادِي عُشَرْ
أَقَامَتْ بِهِ وَابْتَنَتْ خَيْمَةً ... عَلَى قَصَبٍ وَفُرَاتِ النَّهَرْ(١)

يقِفُ أبو ذؤيب على طللٍ لأمِّ الرَّهين واقعٍ بين (الظِّباء) وهو وادٍ بتهامة، و(عشر) وهو وادٍ لهذيل، ويستعيد صورةَ الخيمة التي امتدَّتْ أوتادها في هذا المكان، وأقامتْ فيها أمُّ الرهين بين الرّكايا والماء الفرات العذب، في صورةٍ تنضحُ بالأمن والترَف واستِقرار النَّفس، فلا يتَّكئ على الركايا إلاَّ شخص غلب على حاله الأمنُ في سِرْبه والعافية في ماله والاختيار في بنائه والرضى في إقامته، ثُمَّ يبدع في وصف مظاهر النَّعيم التي عاشتْ فيها أم الرّهين وتراجع مرتبة السلافة إذا قورنتْ بطيب مقبَّلها، ثُمَّ يخرج من هذه الأجواء المترفة الآمنة إلى سرد حال الأيام والنَّائبات، مُستعينًا ببيت التَّخلُّص:

فَدَعْ عَنْكَ هَذَا وَلاَ تَغْتَبِطْ ... لِخَيْرٍ وَلاَ تَبْتَئِسْ لِضُرّْ(٢)

وبيانُه: اترك هذا النعيم ولا تفرح بالخير الزَّائل، ولا يضيق صدرك بالضُّر الذي لا يدوم، وقد تخيَّره تخلُّصًا ليكون وسطًا بين خير الدُّنيا المتمثِّل في لذَّها الوقتيَّة، وضرِّها الماثل في الفقد والحادثات الذي لا يدوم أيضًا، ثُمَّ أنشأ يحكي غارة بني

(١) (الديوان، ق١/ص١٤٦).
(٢) (الديوان، ق١/ص١٤٩).

سليم على أناسٍ من هُذَيْل، سمع هاتفهم أبو ماعز آخر الليل؛ فأتاهم ولكنَّه وجد القوم قد قُتِلوا، وقد ختم القَصِيدة بتمنٍّ:

فَلَوْ نُبِذُو بِأَبِي مَاعِزٍ ... حَدِيدِ السِّنَانِ وَشَاهِي البَصَرْ
وَبِابْنَيْ قُبَيْسٍ وَلَمْ يُكْلَمَا ... إِلَى أَنْ يُضِيءَ عَمُودُ السَّحَرْ
لَقَالَ الأَبَاعِدُ وَالشَّامِتُو ... نَ كَانَتْ كَلَيْلَةِ أَهْلِ الهُزَرْ[1]

وهذه الأبياتُ الثلاثة التي جمع الشرط شتاتها، نجدُ أنَّه يتمنَّى لو أنَّ هؤلاء الرجال- أبي ماعز وابنيْ قُبيس- قد أدركوا الغارة؛ لأنّ إدراكهم سيحوّل تلك الغارة المسمّاة (أهل الهزر) إلى يومٍ يحفظه التاريخ في سجل الانتصارات ولم يدخل في الهزائم، ولغدا يوماً يضرب به المثل ووقعة تفخر بها هذيل، والمقصود من هذا أن مشاركة الرجال المذكورين ستبدِّل القول في هذا اليوم، وتُدخِلُه في قائمة انتصارات الهُذَلِيِّين بدلًا عن إدراجه في قائمة الهزائم.

وقصَّة هذا اليوم يذكر فيها أنَّ "هُذَيلًا كان يُغار عليها لأسباب ماديَّة، ولا دخل للثأر والانتقام، وتقابلنا أيام كثيرة، تارة كانت هُذَيْل تنتصر فيها، وتارة أخرى تدور عليها الدائرة، وأول ما يلقانا مصوّرًا غارة ليلية يوم الهزر، وذلك أن حيًّا من سليم بيتوا ناسًا من هُذَيْل فقتلوا قتلًا شديدًا، وكان في هُذَيل رجل يقال له: أبو ماعز في أسفل الدار التي بيتت، فسمع الهاتفة آخر الليل فلما أتاهم وجد القوم قد ماتوا، ويعرض أبو ذؤيب لهذه الليلة ويرثي ابن عجرة أحد القتلى وكانوا سبعة"[2]، فالشاعر كان على ثقة بأنّ هُذَيْلاً ستنتصر لو أنّ أبا ماعز ومَن معه كانوا ممن صدّ هذه الغارة النكراء فدلالة (لو) و(نَبَذوا) صبغت المقْطَع الشِّعْرِيّ بصبغة التَّمنِّي المستحيل، كما سوَّدت معنيي التوشُّك والاستشراف، فلو حصل أن رمُوا العدو بأبي ماعز الشجاع وبابني قبيس لكانت تلك الليلة التي غار فيها بنو سليم على هُذَيْل ليلة انتصار هذليَّة، ليلة يحفظها الأعداء والشامتون، فيقولون: (كَانَتْ

(١) (الديوان، ق١/ص١٥١).
(٢) شِعْر الهُذَلِيِّين في العصرين الجاهلي والإسلامي، أحمد كمال زكي، (ص: ٣٥).

كَلَيْلَةِ أَهْلِ الهُزَرْ)، وتصبح هذه الغارة والوقعة لهذيل يومًا يُضربُ به المثل[1]، وقد ذُكر في شرح السُّكَّري حيث قال: "خالد: هي الليلة التي هلكتْ فيها ثمودُ، خالدٌ قال: يقول: لو نُبِذُوا بهذين الرَّجُلين إلى الصباح لقال الأباعدُ.

قال خالد: إذن لغلبوا الذينَ قَتَلُوهم حتى يقول من شِعْر بهم: كانتْ كليلة أهل الهُزَر، ويُرْوَى: "ألا بَعُدَ الشَّامِتُونَ وَكَانُوا"، يقولون: لو تمُّوا بهم ليلةً إلى الصّبح لقالَ الأباعدُ: كانوا كأولئكَ حيث هَلَكوا في تلكَ الليلة. ضرَبَها مثلًا"[2].

معنى ذلك أنَّ الشاعرَ صرف الهزيمة عنْ وجْهها القبيح، وأسرف في بناء الأحداث على قاعدة (لو)؛ تعزيةً للنفس، وتهديدًا للأعداء والشامتين.

أمَّا فيما يتعلَّق بالكشف عنْ سرِّ التَّقابُل بين المقْطَع الشِّعْرِيّ والمطلع، فإننا نلمسه في الأجواء النَّفْسيَّة العامَّة لموضعي المطلع والمقْطَع الشِّعْرِيّ، فالأمنُ والرِّضى الذي ساد المطلع استطاع الشاعرُ أن يقدِّم نقيضه تمامًا في المقْطَع الشِّعْرِيّ؛ حيثُ الأجواء الحربيَّةُ وانعدام الرضا، وهذا التناقُض الشُّعُوري قوَّة هائلة يسيطرُ عليها الشاعرُ، ويصنع منها قصيدة واحدة كقطبي المغناطيس، أحد طرفيها عن لذة الدنيا ونعيمها، والآخر عن حوادثها وفجائعها، اللذين يجتمعان في كونهما لا يدومان، والحياة مزيجٌ منهما معًا.

ومِن أشكال التَّقابُل الشُّعُوري: التَّقابُل الذي حفظته المراثي الغزليَّة عند الهُذَلِيِّين، تلك القَصَائِد التي تجمعُ بين شعورَيْن متباينَيْن، وهما: الحبُّ والفقد، فيما يسمّى بـ: (المرثاة الغزليّة)[3]، فيفتَتِحُ الشاعر قصيدته بالغزل نسيبًا أو تشبيبًا، ثُمَّ

---

(١) يُنْظَر: (الديوان، ق١/ص١٥١).

(٢) شرح السكري، مجلد١، (ص: ١١٩).

(٣) ذكر د/ حسين جمعة أنَّ د/عناد غزوان هو السابق إلى تأسيس مفهوم (المرثاة الغزليَّة)، وقد وجدنا أن د/ عبد السلام سرحان الذي اعتمد د/ إسماعيل النتشة على النَّقْل عنه هو الأسبق، فكتاب د.سرحان مطبوعٌ في عام ١٩٧٠م، وقد ناقش امتزاج الرثاء بالغزل في شِعْر أبي ذؤيب الهذلي، أمّا د/ عناد غزوان فقد طُبع كتابه في ١٩٧٤م وهو دراسة ممتدّة لهذه الظاهرة.

[يُنْظَر: قطوف من ثمار الأدب في الجاهليَّة وصدر الإسلام، دراسة فَنِّيَّة شاملة في اللغة والأدب والنقد والتاريخ والاجتماع، عبد السلام سرحان، مطبعة الفجالة، عام١٩٧٠م، ج٢، (ص: ١١٤) وما بعدها، والمرثاة الغزليَّة

ينتقل إلى رثاء عزيزٍ أو قريب، فيجمعُ بذلك بين غرضَيْن لا يجتمعانِ إلاَّ فيما ندر(١)، "فالرِّثاءُ يَشتَركُ مع الغَزَل في التعبير عن معنى الأَلَم والأسى، سواء كان ذلك بكاءً على عزيز غالٍ، أو حبيبٍ مفقود، والرثاء في رسمه الصورة الباكية الحزينة منتزع تشبيهاته وأخيلته من واقع الأحداث المرتبطة بصاحب المرثيَّة، فلا غرابة إذا ما تفاعل الرثاء بواقع الحياة، وعبَّر عن هموم الشاعر ومشاعره عن طريق اللوعة والفراق، والتحَسُّر والبكاء، وأن يتغَزَّل الشاعرُ في محبوبته وبعده عنها وحرمانه منها، فهذا الغَزَل الباكي الحزين لا يختلف كثيرًا عن مظهره في شِعْر الرثاء، فلا غرابة إذن أن يجمع الشاعرُ بين الغَزَل والرثاء"(٢)، ومن شواهد ذلك قول أبي ذؤيب (الوافر التام):

هَلِ الدَّهْرُ إلاَّ لَيْلَةٌ وَنَهَارُهَا ... وَإلاَّ طُلُوعُ الشَّمْسِ ثُمَّ غِيَارُهَا

أَبى القَلْبُ إلاَّ "أُمَّ عَمْرٍو" وَأَصْبَحَتْ ... تُحَرَّقُ نَارِي بِالشَّكَاةِ وَنَارُهَا(٣)

وفي باقي أبيات المقدِّمة كاملة فصَّل الشُّعُور الذي اختزله في بيتي المطلع الذي ذكر فيه مجموعةً مِنَ الأشياء المُتَضَادَّة؛ وهي: الليل والنَّهار، والشُّروق والغُرُوب، نارهُ ونارها، هذه الأمور التي أوْرَدَها في المطلع تُؤذِن ببسط القولِ في الموضوعَيْن المتناقِضَيْن، فتعاقبُ الجديدين هو السبب الرئيس في تغيُّر أحوال النّاس، فالليلُ يُقابلُه النَّهار، والشُّروق يُقابِلُه الغروب، هذه المعاني انْعَكَسَتْ على التجربتَيْن، فاللقاءُ أعْقَبَهُ الفراق، والهجر مع الصاحب والصاحبة، فالصديقُ غيَّبَهُ الموتُ بالفراق، وهو فراقٌ قسْريٌّ، والصاحبة غيَّبها الوشاة، فالهجرُ اختياريٌّ، ثم يطلق الشاعرُ لنفسه العنان في عرض الذِّكْريات وما انطوتْ عليه في هذه المقدِّمة الغَزَلِيَّة، وبعدها

في الشعر العربي، عناد غزوان، (ص: ١)، وأشعار هُذَيْل وأثرها في محيط الأدب العربي، إسماعيل النتشة، ج٢، (ص: ٢٢٢). وقصيدة الرثاء جذور وأطوار، حسين جمعة، دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، عام١٩٩٨م، ط١، (ص: ٣٠١)].

(١) يُنْظَر: العُمْدَة، ابن رَشِيق، ج٢، (ص: ١٥١).

(٢) أَشْعَار الهُذَلِيِّين وأثرها في محيط الأدب العربي، إسماعيل النتشة، ج٢، (ص: ٢٢١).

(٣) (الديوان، ق١/ص٢١).

يتخلَّص من الغَزَل إلى الرثاء بقوله:

فَـــإِنْ تَصْـــرِمِي حَبْلِـــي وَإِنْ تَتَبَـــدَّلِي   خَلِيلًـــا، وَإِحْـــدَاكُنَّ سُـــوءٌ قُصَـــارُهَا

فَـــإِنِّي إِذَا مَـــا خُلَّـــةٌ رَثَّ وَصْـــلُهَا   وَجَـــدَّتْ بِصُـــرْمٍ وَاسْـــتَمَرَّ عِـــذَارُهَا

وَحَالَـــتْ كَحَـــوْلِ القَـــوْسِ طُلَّـــتْ   ثَلاثًـــا فَـــزَاغَ عَجْسُـــهَا وَظُهَارُهَـــا

فَـــإِنِّي جَـــدِيرٌ أَنْ أُوَدِّعَ عَهْـــدَهَا   بِحَمْدٍ وَلَـــمْ يُرْفَـــعْ لَـــدَيْنَا شَـــنَارُهَا(١)

فاتَّخذ هذا المشهد بوابةً للولوج إلى رثـــاء الصـــاحب وابـــن العـــم (نشـــيبة بـــن عنبس)، حيث قال:

وَإِنِّي صَبَرْتُ النَّفْسَ بَعْدَ ابْـــنُ عَنْـــبَسٍ   نُشَـــيْبَةَ وَالهَلْكَـــى يَهِـــيجُ ادِّكَارُهَـــا(٢)

وفي افتتاحِه للرِّثاء تزاحمٌ لمشاعر الأَلَـــم والفقـــد والوحـــدة و مجالَـــدة الـــنَّفس و مصابرها، ما جعله يقطع القَصِيدة بقوله:

سَبَقْتَ إِذَا مَا الشَّمْسُ كَانَـــتْ كَأَنَّهَـــا   صَـــلاءَةُ طِيـــبٍ لِيطُهَـــا وَاصْـــفِرَارُهَا

إِذَا مَا سِـــرَاعُ القَـــوْمِ كَـــانُوا كَـــأَنَّهُمْ   قَوَافِـــلُ خَيْـــلٍ جَرْيُهَـــا وَاقْوِرَارُهَـــا

إِذَا مَـــا الخَلاجِـــيمُ العَلاجِـــيمُ نَكَّلُـــوا   وَطَـــالَ عَلَـــيْهِمْ حَمْيُهَـــا وَسُـــعَارُهَا(٣)

فنشيبة هو المغيرُ المقدامُ السابق حين تميلُ الشـــمسُ إلى مغربهـــا، وتكـــون الغـــارة في وقتِ الغروب أخفى وأستر، والسابقُ إذا قفلت وييســـت أرجـــلُ العـــدَّائين، وضـــمروا عن متابعة الجري، والسابق إذا الرجال الطِّـــوال جبنـــوا وتراجعـــوا في شـــدَّة الحـــرِّ، في كلِّ هذه الأحوال القاسية كان نشيبة هو السبَّاق والمبادر، وهـــو بهـــذا يصـــفُ شـــعورًا عميقًا بالفقد ويشكو طعنة الدَّهر الغـــائرة الـــتي ســـلبتْ منـــه الصـــاحب في المقطـــع الشعري، و فقد الصاحبة في المطلـــع في آنٍ واحـــد، فالتَّقابـــلُ الحاصـــل بـــين المطلـــع والمقْطَع الشِّعْريَّيْن يتبيَّن في جمع الشاعر بين طرفي النَّهـــار، فالإصـــباح المـــؤذنُ بالبدايـــة

---

(١) (رثَّ: خلق، لوى عني عذاره: إذا عصى، حالت: انقلبت كالقوس، شنارها: العب وقبيح الكلام).

(٢) (الديوان، ق١/ص٢٩).

(٣) (ليطها: لونها حين تصفر، اقْوِرَارُهَا: ضمورها، الخَلاجِيم العَلاجِيم: الطوال، نَكَّلوا: جبنوا، سعارها: حرّها والتهابها). (ق١ / ص: ٣٢).

والتفاؤل قد ارتبط بالصاحبة التي تمثلتْ فيها بداية الحياة، فهي إشراق الشمس وطلوع النَّهار، فقد عبَّر عن الزمن الشِّعْرِيّ في المطلع في قوله: (أصبحت)، فالإصباح بداية حياة عقدَه الشاعِرُ بناصية الصَّاحبة، أمَّا في المقْطَع الشِّعْرِيّ فإنَّه مشهد بداية الليل حين غروب الشمس الذي آلمه واجتاح قلْبَه، فإنَّ تلك الشمس الغاربة ارتَبَطَتْ بالرحيل الطويل، فإذا كان الدَّهْرُ ما هو إلاَّ نهار وليل، فإنَّه في النهار يُحمِلُ التَّغيُّر ويأتي بالبشائر في كلِّ أحواله و يرتبطُ بالتّفاؤل و الإشراق، أمَّا الليل فهو زَمَنُ الطوارق والدَّواهي كما أنَّ هدأته تُلَوِّح بالأمور الناتجة عن هذا التَّغيُّر الصباحي وتؤجِّج الذِّكْرى.

ومعنى ذلك أنَّ الشاعرَ في مطلع القَصِيدة قدَّم أمَّ الفكرة التي استوفاها بالأدلَّة والبراهين على امتداد القَصِيدة وقطع القَصِيدة بفِكْرة مضادَّة سطَّرها في التعبير عن حالة الفقد السَّرمديَّة لابن عمّه نشيبة.

كما يقولُ في قصيدة أخرى يفتَتحُها بالنَّسيب (الطويل التام):

صَبَا صَبْوةً بَلْ لَجَّ وَهْوَ لَجُوجُ ... وَزَالَتْ لَهَا "بِالأَنْعَمَيْنِ" حُدُوجُ
كَمَا زَالَ نَخْلٌ "بِالعِرَاقِ" مُكَمَّمٌ ... أُمِرَّ لَهُ مِنْ "ذِي الفُرَاتِ" خَلِيجُ[1]

ثمّ يدعو لها بالسُّقيا في أحد عشر بيتًا يبدؤُها من قوله:

سَقَى "أُمَّ عَمْرٍو" كُلَّ آخِرِ لَيْلَةٍ ... حَنَاتِمُ سُودٌ مَاؤُهُنَّ ثَجِيجُ[2]

ثمَّ يَتَغَزَّل بتلك المحبوبة الفريدة في قوله:

فَذَلِكَ سُقْيَا "أُمِّ عَمْرٍو"وَإِنَّنِي ... لِمَا بَذَلَتْ مِنْ سَيْبِهَا لَبَهِيجُ
كَأَنَّ ابْنَةَ السَّهْمِيِّ دُرَّةُ قَامِسٍ ... لَهَا بَعْدَ تَقْطِيعِ النُّبُوحِ وَهِيجُ
بِكَفَّيْ رَقَاحِيٍّ يُحِبُّ نَمَاءَهَا ... فَيُبْرِزُهَا لِلْبَيْعِ فَهْيَ فَرِيجُ
أَجَازَ إِلَيْهَا لُجَّةً بَعْدَ لُجَّةٍ ... أَزَالَ كَغُرْنُوقِ الضُّحُولِ عَمُوجُ

---

(١) (الديوان، ق١/ص٥٠)، (الأنعمان: واديان، الحدوج: الهودج، المكمم: النخل الذي أخرج أكمامه، شبّه الهودج الهودج المرفوع على الرواحل بنخلٍ أخرج أكمام).

(٢) (الديوان، ق١/ص٥١).

فَجَاءَ بِهَـا مَـا شِـئْتَ مِـنْ لَطَمِيَّـةٍ ... يَـدُومُ الفُـرَاتُ فَوْقَهَـا وَيَمُـوجُ
فَجَـاءَ بِهَـا بَعْـدَ الكَـلالِ كَأَنَّـهُ ... مِـنَ الأَيْـنِ مِحْـرَاسٌ أَقَـذٌّ سَـمِيجُ
عَشِـيَّةَ قَامَـتْ بالفِنَـاءِ كَأَنَّهَـا ... عَقِيلَـةُ نَهْـبٍ تُصْـطَفَى وتَغُـوجُ
وَصُبَّ عَلَيْهَـا الطِّيـبُ حَتَّـى كَأَنَّهَـا ... أسِـيٌّ علـى أمّ الـدّماغِ حجيـجُ
كَـأَنَّ عَلَيْهَـا بالَـةً لَطَمِيَّـةً ... لَهَـا مِـنْ خِـلالِ الـدَّأْيَتَيْنِ أَرِيـجُ
كَـأَنَّ ابْنَـةَ السَّـهْمِيِّ يَـوْمَ لَقِيتُهَـا ... مُوَشَّـحَةٌ بِـالطُّرَّتَيْنِ هَمِـيجُ
بِأَسْـفَلِ ذَاتِ الـدَّبْرِ أُفْـرِدَ خَشْـفُهَا ... فَقَدْ وَلِهَتْ يَـوْمَيْنِ فَهْـيَ خَلُـوجُ (١)

فقد افتتحَ القَصِيدة بالنَّسيب الذي ذكرَ فيه الظعن ولواعج المفارقة وآلامها، وبعده وصف السحاب والحيا كظاهرةٍ طبيعية، لاستحضار بدايات حبٍّ قديم كانت بطلة قصّته "ابنة السهمي"؛ خُتِمَتْ قصّته معها بالفراق وقطع حبل الوصال.

فبعدَ أن دعا لأمِّ عمرو-ابنة السهميِّ-بالسُّقيا وبلغ حدًّا من اليأس حين أيقن أنَّها شدَّت للسفر رحالها، عادتْ به الذكرى إلى حيث الحبُّ القديم في تناسُلٍ عجيبٍ لتقلُّبات القلب، وذلك في سرْدِ شأنه معها، فهي الدُّرَّة المتوهِّجة الوَضَّاءة، التي وصلت إلى يد تاجرٍ رقاحيٍّ يُبرزها ليتَّجرَ بها ويتكسَّب، فقد أجاز لأجلها الماء الكثير، فهي إذنْ الفتاة الكريمة التي جعل المسك والعطور دلالةً على رفاهيتها وعزِّها، ثمَّ تخلَّص من الغَزَل الرَّقيقِ إلى غَرَضِه الرَّئيس وهو رثاء (ابن عنبس)، فيذكر أنَّ فراق الأحياء والقطيعة في حياهم أهون من فراق مَن يُشكِّل القَبْر حائلًا بينهما، فمَن يصبر على الفراق الذي لا يؤمِّل بعدَه لقاءً، يُمْكِنه أن يصبرَ على فِراقٍ يسمحُ بالتَّلاقي؛ لأنَّ التّجلُّد هو الفَيْصَلُ في هذا الشأن.

وهذا ما يصبغ أجواء القَصِيدة برنَّةٍ حزينة باكية تُظهرُ سَوْداويةَ الشاعر

---

(١) (البهيج: الفرح، القامس: الغائص، النبوح: أصواتُ الناس، الرقاحيّ: التارج الذي يريد إصلاحَ معيشته، فريج: فريج: مكشوفة، الغرنوق: طائر من طير الماء، اللطمية: الإبل تحملُ العطر، الأين: الإعياء، محراس: سهم، أقذ: ملزق الريش، العقيلة: الكريمة، الدأيات: الجانب من الأضلاع، ولهتْ: ذهب عقلها).

وتَشاؤُمه في نظرته للمرأة والجمال[1]؛ وذلك في قوله:

فَــإِنْ تَصْــرِمِي حَبْلِــي وَإِنْ تَتَبَــدَّلِي خَلِيلًــا وَمِــنْهُمْ صَــالِحٌ وَسَــمِيجُ
فَإِنِّي صَبَرْتُ النَّفْسَ بَعْدَ "ابْــنِ عَنْــبَسٍ" وَقَدْ لَجَّ مِــنْ مَــاءِ الشُّــؤونِ لَجُــوجُ
لِأُحْسَــبَ جَلْــدًا أَوْ لِيُنْبَــأَ شَــامِتٌ وَلِلشَّــرِّ بَعْــدَ القَارِعَــاتِ فُــرُوجُ
فَــذَلِكَ أَعْلَــى مِنْــكِ فَقْــدًا لِأَنَّــهُ كَــرِيمٌ وَبَطْنِــي بِــالكِرَامِ بَعِــيجُ
وَذَلِــكَ مَشْــبُوحُ الــذِّرَاعَيْنِ خَلْجَــمٌ خَشُــوفٌ بِــأَعْرَاضِ الــدِّيَارِ دَلُــوجُ
ضَــرُوبٌ لِهَامَــاتِ الرِّجَــالِ بِسَــيْفِهِ إِذَا حَــنَّ نَبْــعٌ بَيْــنَهُمْ وَشَــرِيجُ
يُقَرِّبُــهُ لِلمُسْتَضِــيفِ إِذَا أَتَــى جِــرَاءٌ وَشَــدٌّ كَــالحَرِيقِ ضَــرِيجُ[2]

وَفِي مَقْطعِ القَصِيدة يشــهد للمرثــي بأنَّــه الرَّجُــل القــويُّ الشُّــجاعُ المِغْــوَارُ، ويذكره ضَروبًا لقِمَم الرؤوس، وكريمًا يُكْرِم الأضـيافِ، ومنــاطُ التَّقابُــل فيمــا بــين المقْطَع الشِّعْرِيِّ، والمطلع يجلِّي مهارة الشــاعِر في جمــع الأضــداد، فالمقدِّمــة المُفْعَمــةُ بالحبِّ والشوق واللقيا، اختارها الشاعرُ مُقدِّمة للرثاء المُحــرِق، وقــد فسَّــرَها بعــضُ الدَّارسين بأنَّها رثاء النّفس أو رثاء التجربة ذاتها، فالتَّوجُّع الذي أخــرهُ الشــاعر إلى مــا بعد الغَزَل أضفى على القَصِيدة كاملة أجواء الألَم والحــزن والتَّفجُّــع، وذلــك لانْعِــدام الاستقرار وتسلُّط القلق[3]، و إنَّ المقدِّمــة الغزليَّــة "برنَّتــها الحزينــة وصــرخة ألَمِهــا الواضحة في مَقاطِعها الكثيرة، تدلُّ علــى أنَّ الشــاعر الجــاهلي إنَّمــا يتغــزَّل ليرثــي نفسه، ويصور بعض وجوه القَلَق حيثُ يجدُ في ذلك التصوير راحة نفسيَّة"[4].

ويقول أيضًا (المتقارب التام):

عَرَفْــتُ الــدِّيَارَ كَــرَقْمِ الــدَّوَا ةِ يَزْبِرُهُــا الكاتِــبُ الحِمْيَــرِيُّ

---

(١) يُنْظَر: المرثاة الغزليَّة في الشعر العربي، عناد غزوان، (ص: ٣).

(٢) (السميج: ليس عند خير، بعيج: لا تزال تصيبني باعجة بموت خليل، مشبوح: عريض، خلجم: طويل الذراعين، الذراعين، خشوف: المر السريع، ضريج: عدو شديد)، (الديوان، ق١/ص٦٢).

(٣) يُنْظَر: المرثاة الغزليَّة في الشِّعْر العربي، عناد غزوان، (ص: ٣).

(٤) السابق، (ص: ٩).

بِـــرَقْمٍ وَوَشْـــيٍ كَمَـــا زُخْرِفَـــتْ   بِميشَـــمِها المزْدَهَـــاةُ الهَـــدِيُّ(١)

وهذه القَصِيدةُ يفتَتِحُها بالوُقُوفِ على الأطـلال والآثـار، فيـذكرُ الـدِّيار الـتي أصبحتْ خلوًا من الآهلين، فبدتْ آثارهم كنقش الكتابـة، وتـزيين الإبـرة في ثـوبِ العروس الحسناء المزدهية، وحين يُشبع سـورة الحـنين للـراحلين الطاغيـة عـن هـذه الدِّيار والتَّشَوُّق لهم، يلجُ في رثاء نشيبة بقوله:

وَأَنْسَـى "نُشَـيْبَةَ" وَالجَاهِـلُ الْـــ   مُغَمَّـرُ يَحْسَـبُ أَنِّـي نَسِـيُّ(٢)

وذكر الجامع بين الحادثين في المقْطَع الشِّـعْرِيّ، فقـد وجـد الصـبر هـو الجـابرُ للكسر الذي يحدث للمنكوب بفراق الأحبة في الحياة والموت؛ فيقول:

وَصَـبْرٌ عَلَـى حَـدَثِ النَّائِبَـاتِ   وَحِلْـمٌ رَزِيـنٌ وَقَلْـبٌ ذَكِـيُّ(٣)

وفيها سيلٌ من الحِكَمِ والمقوِّيات على تدافعِ المصائب، فكلُّ مـا حـلَّ بـه علَّمـه أن النَّوائب لا تحتاجُ من الإنسانِ سوى الصبرِ والحلـمِ وذكـاء القلـبِ، وبهـذا البيـت ربط بين المطلعِ الشِّعْرِيّ الذي اشتكى فيه مِـن فعـلِ الـدِّيار والرثـاء الـذي سـخَّره لنشيبة، و عرض في المقْطَع الشِّعْرِيّ الخُلاصـةُ مِـن هـذه الـدُّروس الحياتيَّـة، و فـإنّ التعامل الأجدى مع نوائب الدّهر يتطلّب ثلاثة أمور، هـي: (الصـبر و الحلـمُ و ذكـاء القلب).

ومِن مثل هذا التَّقابُل الشُّعُوري النَّفسي بين المطلع والمقْطَـع الشِّـعْرِيّ، مـا تبـدَّى في قصيدة قيس بن عيزارة التي أنشدها حين أسـرته (فهـم)، وأخـذ سـلاحه تـأبَّط شرًّا، حيْثُ أنَّه قدَّم في المطلع الجو النفسي الـذي مـلأه الخـوف والترقُّـب، وهـو في المقْطَع الشِّعْرِيِّ يُشيعُ أجواءَ الأمـن والرِّضـا والسـعادة المنْشُـودة، وذلـك في قولـه (الطويل التام):

لَعَمْـرُكَ أَنْسَـى رَوْعَتِـي يَـوْمَ أَقْتُـدٍ   وَهَل تَتْـرُكنْ نَفْـسَ الأَسِـيرِ الرَّوَائِـعُ

---

(١) (الديوان، ق١/ص٦٤).

(٢) (الديوان، ق١/ص٦٧).

(٣) (الديوان، ق١/ص٦٨).

فالشاعرُ في هذا المطلع يُؤَكِّد أنَّه لا ينسى رَوْعَتَه وخوفه في اليوم الذي قضاه أسيرًا (بأقتد)، ونفسُ الأسير لا تُخْطِئُها المروعات، فانعدام الأمنِ وتراجُع درجة الاستقرار النَّفسي في هذا المطلع واضِحَة، ثمَّ يسردُ ضُرُوبًا مِن هذه المروعات التي تلقَّاها في الأَسْر، ومنها: اجتماعهم على قتْلِه، وقولهم: إنَّه عدو مُسْرف فيهم، وهاجٍ قاطع للرَّحِم، ثُمَّ يذكرُ حال أهل من أسره في قوله:

وَقَالَ نِسَاءٌ لَوْ أُسِرْتَ لَسَاءَنَا ... سِوَاكنّ ذو الشّجو الَّذِي أَنَا فَاجِعُ

رِجَالٌ وَنُسْوَانٌ بِأَكْنَافِ رَايَةٍ ... إِلَى حسْنٍ ثَمَّ العُيُون الدَّوَامِعُ

ثُمَّ بعدها مباشرة نجده يستحثُّ الذِّكريات على الهطول فتمطِّرت صوراً حيّة في الذاكرة، وذلك حين ذكرَ (ذات الغمر) في قوله:

سَقَى اللهُ ذَاتَ الغَمْرِ وَبْلًا وَدِيمَةً ... وَجَادَتْ عَلَيْهَا البَارِقَاتُ اللَّوَامِعُ

ويبدو أنَّ ذات الغمرِ مرابع نزلتْ بها أحياء من هُذَيْل؛ لأَنَّه في بيتٍ سابقٍ لهذا البيت، مُثْبَتٌ في شرح السكري، ساقط في رواية الدِّيوان، يقول:

سَتَنْصُرُني أَفْنَاء قِرْدٍ وَكَاهِلٍ ... إِذَا مَا غَزَا مِنْهُم مَطِيٌّ وَعَاوِعُ[(١)]

و ذكرهُ لحيين من هذيل رجّح عنايته بمرابعهم، ثم يصف هذه الدِّيار حتَّى يبلغَ المقْطَع الشِّعْرِيَّ في قوله:

كَأَنَّ يَلَنْجُوجًا[(٢)] وَمِسْكًا وَعَنْبَرًا ... بِأَشْرَافِهِ طَلَّتْ عَلَيْهِ المَرَابِعُ[(٣)]

فهو هنا يصف طيبَ ذات الغمر، وجميل ما يتضوع من روائحها حين أمطرت عليه السَّحائب، فهي كالعود والمسك والعنبر.

والتقابُل هنا بين المطلع والمقْطَع يلتَقِي في اختِلاف الأجواء النَّفْسيَّة السائدة، ففي المطلع نلْمَس الرَّوع والخَوْف، والتَّرقُّب والأسر، ثمَّ في المقْطَع الشِّعْرِيّ يرسم لوحةً آمنةً مُطمئنةً بلغ بها الأمن إلى وصْفِ الروائح والأجواء الماطرة الآمنة الهادئة،

---

(١) شرح السكري، مجلد٢، (ص: ٥٩٢).

(٢) يلنجوج: العود شبه طيبَ النَّبتِ به.

(٣) (الديوان، ق٣/ص٨٠).

حتَّى الألوان فإنَّ المطلع كان شاحبًا بلا لونٍ ولا رائحــة؛ لأنَّ الــرَّوْع مُسَــيْطِر عليــه. أمَّا في المقْطَع الشِّعْرِيِّ فالأخضر الدَّالُّ على الراحة والطمأنينــة ســائدٌ في كــلِّ جوانــب الصُّورة، وكذلك في المكان فالأسير لا يرى أبعد مِن أسره ولا تشــغله إلاَّ الحالــة الــتي هو فيها، أمَّا في المقْطَع الشِّعْرِيِّ فإنَّه يُصَوِّر لنا أُفُقًا ممتدًّا لــيعكس لنــا ضِــدَّيْن يَتَمَــثَّلان في الشعور (بالضيق والحبس) في واقِعه الذي وصــفه في المطلــع وهــي الصــورة الأولى، و(الحُرِّيَّة والانطلاق والأمن و الرضى) التي عبّر عنــها في ذكريــات الصــورة الثانيــة. و هو بذلك يفصل بين الرّوح المتعلّقة بالمرابع و الأهل و بــين الجســد الــذي ضــاقت عليه القضبان.

ومِن قبيل ذلك قولُ عبد مَناف بن الربع، يرثي دبيَّة الســلمي وأمَّــه هُذلِيَّــة[١]، في في قصيدةٍ تختلط فيها مشاعرُ القُربى والجماعة والنَّسب، مــع مشــاعر الحميَّــة والبــأس والقبيلة، فيقول (الطويل التام):

أَلاَ لَيْتَ جَــيْشَ العِــيرِ لاقَــوْا كَتِيبَــةً ثَلاثِــينَ مِنَّــا صَــرْعَ ذَاتِ الحَفَائِــلِ[٢]

يستهلُّ مرثيَّته بتمنٍّ فيقول: (أَلاَ لَيْتَ جَيْشَ العِيرِ لاقَــوْا كَتِيبَــةً)، فهــو يَتَمَنَّــى أن يلقى جيشَ العير الذي قتل فيه دبيَّة ثلاثين رجلًا من هُــذَيْل، ناحيــة (الحفائــل)، وهــو مَوْضِعٌ لهذيل؛ لأنَّه غلَبَ على ظنِّه قُوَّتَهم، فهــذه الكتيبــة تَكْفِــيهم لينتصــروا ويُهْــزَم عدوُّهم، ثم يشرعُ في هجاء المغيرين عليهم، وبعدها ينتقل مــن الهجــاء إلى رثــاء ابــن أخته الهذلية الذي انضمَّ لجيش أعمامه من بني سليم فقُتل، ويقول:

فَيَا لَهْفَتَــا عَلَــى ابْــنِ أُخْتِــيَ لَهْفَــةً كَمَا سَقَطَ المَنْفُــوسُ بَــيْنَ القَوَابِــلِ[٣]

فيذكُر أنَّه هلك بينهم، ولم يشعروا كما يهلك المولــود في يــد القوابــل، وهــنّ لا يشعرن[٤]، وكما افتتح القَصِيدة بفعلٍ تمنّى حصــوله، ختَمَهــا بأُمْنِيــةٍ أخــرى يُقْسِــمُ عليها أيضًا، وذلك في قوله:

---

(١) (الديوان، ق٢/ص٤٣).

(٢) السابق.

(٣) (الديوان، ق٢/ص٤٥).

(٤) يُنْظَر: (الديوان، ق٢/ص٤٥).

فَـــوالله لَـــوْ أَدْرَكْتُـــهُ لَمَنَعْتُـــهُ وَإِنْ كَانَ لَـــمْ يَتْـرُكْ مَقَالًـا لِقَائِـلِ(١)

فلو أنَّ الشاعر لقي دبيَّة قبل الإغارة على أخواله لمنعه، ولكـنَّ دبيَّـة فعـل مـا لا يفسح مجالًا للكلام؛ لأنه في مقامِ المغرر به، ومع ذلك تمنَّى لـو أن الـثلاثين رجلًـا مـن هُذَيْل قد لقوا جيش العير من بني ظفر الذين أغاروا على حـيّ قـرد بـن كاهـل مـن هُذيل.

من هنا نتبيَّن التَّقابُل، فهو يفخر بإنجاز هُـذَيْل، ويهجـو المغيريـن علـيهم الـذين كان دبيَّة منهم، فيسلُّه منهم برثائه كما تُسَلُّ الشعرة من العجين.

ثانيا: علاقة التقاطُع:

إنَّ المقصود بعَلاقَة التقاطع هو التِقـاء فكـرة المطلـع مـع المقْطَـع الشِّـعْرِيِّ؛ فيكون المقْطَع الشِّعْرِيُّ داعمًا للمعنى الـذي حملـه المطلـع، ومقوِّيًـا ومثبتًـا لقناعـة الشاعر بها، فالتقاطُع إذًا يختلف عن التَّقابُـل في رصـد حركـة المعـنى داخـل الـنَّص رأسيًّا، ففي التَّقابُل يكون معنى المقْطَـع الشِّـعْرِيِّ مُخالفًـا للمطلـع، أمَّـا في عَلاقَـة التقاطُع فإنهما يلتَقِيان في نقطةٍ واضحةٍ، ويتآزَرَان في سبيل إثبات فكرةٍ مُشتركةٍ.

ولنشوء عَلاقَة التقاطُع بين المقْطَـع الشِّـعْرِيِّ والمطلـع أشـكالٌ مختلفـة؛ منـها: الصُّورة الفنِّيَّة، وبيانها أن يشتملَ المقْطَع الشِّعْرِيُّ أو المطلعُ على صـورةٍ فنيَّـةٍ، تبـدأ في أحدهما، وتكتمل بالآخر، فيكون طرفا الـنَّصِّ مُكَمِّلَـيْن لبعضـهما، فيقـوى بـذلك الشُّعُور الذي حملته، وتستدرج المتلقِّي إلى آخر الـنّص، ويصـبحُ الـنَّص بهـا مُتكاملًـا يأخذ بعضه بحُجَز بعض، ويمكن أنْ نُمَثِّل على ذلك بقول سـاعدة بـن جؤيـة(الطويـل التام):

وَمَا ضَـرَبٌ بَيْضَـاءُ يَسْـقِي دَبُوبَهَـا دُفَـاقٌ فَعَـرْوانُ الكَـراثِ فَضِـيمُهَا(٢)

---

(١) (الديوان، ق٢/ ص٤٧)

(٢) (الديوان، ق١/ص٢٠٧).

نراه في المطلع يُسَمِّي نوعًا من العسل الـذي يسـقي بـه النَّحـلُ الـدَّبوبَ[١]؛ أي: أغوار الأودية، فيملأ جانبيْ وادي (دُفاق)[٢] و(عَـرْوان الكَـرَاثِ)، وشـجره ثُـمَّ ثُمَّ وادي (الضِّيم) أيضًا، وبعد هذا البيت يَسْتَغْرِقُ الشاعرُ في وصـف مشـتار العسـل، بدْءًا من وصف وعورة المشتار، ثُمَّ رحلة اشـتيار النَّحـل للعسـل، وآخرهـا الخمـر المعتّقة ومزجها بالماء والعسل، ثمّ يقطـع انسـياب هـذا الوصـف بقولـه في المقْطَـع الشِّعْرِيّ:

فَـذَلِكَ مَـا شَـبَّهْتُ فَـا أُمِّ مَعْمَـرٍ إِذَا مَا تَوَالِى اللَّيْلِ غَـارَتْ نُجُومُهَـا[٣]

معنى هذا أنَّ عَلاقَة التقاطُع بين المطلـع والمقْطَـع الشِّـعْرِيّ تجلَّـتْ في اختِصـاص أولهما بالمشبّه به، وهو (العسل)، وثانيهما بالمشـبَّه وهـو: (فـو أمّ معمـرٍ)، والمشـبَّه والمشبَّه به مكوِّنا الصورة اللذان يُكمِّلان بعضهما لإخراجهـا، فحـين يعمـدُ الشـاعرُ إلى اسم المحبوبة الذي صدَّر به مقالتـه صـريحًا، ثم تتـوارى خلـف الضـمير ليُـذكر صريحًا مرَّة أخرى في آخر كلمات القَصِيدة، وذلـك كأنَّـه يضـع القَصِـيدة بجميـع أبياتها بين قوسَيْن[٤].

---

(١) ذُكِر في حاشية القَصِيدة في الديوان أنَّ الدّبَوب: موضع، ومعناه في اللسان - السمينُ من كلِّ شيء، [يُنْظَر: لسان لسان العرب، مجلد٤، (ص: ٢٧٨)].

أمَّا في المتن فقد ورد أن الدَّبوب: هو الغور، وشرحه في الحاشية هو: الغار القعير، والقعير بمعنى السمين، فأرى أنَّ المقصود هو أغوار خليَّة النَّحْل ذاتها، فكأنَّ النَّحل بالعسل يسقي هذه الأغوار إلى أن تَمْتَلِئ، وهي بِدَوْرِها تسقي الوديان المذكورة.

(٢) ذُكر في الديوان أن عَرْوان الكَراث والضيم هي وديان، وأمَّا دُفاق فقد ذكر أنه موضعٌ قرب مكة، وقد ذكر صاحب اللسان أنه وادٍ أيضًا، وقد يكون معناها : "سيلٌ دُفاق - بالضم - يملأ جانبي الوادي، والدُّفاق: المطر الكثير الواسع"، [يُنْظَر: لسان العرب، مجلد٤، (ص: ٣٧٣)].

فقد يسقي النحل الدَّبوب هذه الأودية المذكورة، وقد يكون المعنى هو: أنَّ دُفاقٌ صفة لبيضاء - العسل - والدَّافق يُناسبه سقيا واديي عروان الكراث وضيم.

أو أنَّها فاعلٌ ليسقي، فالدُّفاق يسقي الواديين، وهذا المعنى لدفاق في رأيي أنسب؛ لأنَّ توالي المواضع على فعلٍ واحدٍ وهو السقيا (يسقي دبوبها) لا يتناسب، فإنَّ الدفق أقوى من مجرد السُّقْيا.

(٣) (الديوان، ق١/ص٢١١).

(٤) يُنْظَر بحث: نحو أجرومية للنصِّ الشِّعْرِيِّ دراسة في قصيدة جاهليَّة، سعد مصلوح، مجلة فُصُول، مجلد العاشر،

ويُمكن أن نُبيّن وجه عَلاقَة التّقاطع هذه بقصيدة لأبي خراش، مطْلَعُها (الطويل التّام):

حَمِدْتُ إِلَهِي بَعْدَ عُرْوَة إِذْ نَجَا خِرَاشٌ وَبَعْضُ الشَّرِّ أَهْوَنُ مِنْ بَعْضِ[1]

ومُناسَبَةُ هذه القَصِيدة أنَّ أخاه عروة وابنه خراش غارا على بطنين من ثمالة، طمعًا في الظفر منهم بشَيْءٍ، ولكنَّ الثماليين ظفروا بهم وأَوْقَعُوهم في الأسر، وحين أسَرُوهما شرعوا في قتْلِهما، فقتلوا عروة، وحين همُّوا بقَتْل خراش وجدوه قد هرب؛ لأنَّ أحدهم ألقى رداءً على خراش حين شُغل القوم بقتل عروة، وقال له: انجُ، فهرب ونفذ بجِلْدِه، فأنشد هذه القَصِيدة استِبْشارًا بعَوْدة ابنه ورِثاء لأخيه، ثمَّ يورد صورةً فَنِّيَّة في المقْطَع الشِّعْرِيّ يذكُر فيها ابنه الذي نجا منهما، في قوله:

كَأَنَّهُمُ يَشَّبَّثُونَ بِطَائِرٍ خَفِيفِ المشَاشِ عَظْمُهُ غَيْرُ ذِي
يُبَادِرُ قُرْبَ اللَّيْلِ فَهْوُ مهابِذٌ يَحُثُّ الجَنَاحَ بالتَّبَسُّطِ وَالقَبْضِ

لا يخفى أنَّ نسب الصورة يعود لابنه خراش، فخراشٌ هو مَن نجا منهما عندما ألقى رجل مجهول كريمُ الأصل ثَوْبَه عليه، ومدحه أبو خراش في قوله:

وَلَمْ أَدْرِ مَنْ أَلْقَى عَلَيْهِ رِدَاءَهُ وَلَكِنَّهُ قَدْ سَلَّ مِنْ مَاجِدٍ مَحْضِ

فقد قام خراشٌ وأطلق ساقيه للريح وهرب، ولَم يستطع القومُ القبضَ عليه مرة أخرى؛ لأنّه عدَّاء يشبه الطائر في دقَّة العظم، وتخففه من اللحم، فهو مهابِذٌ أي جادٌ ناجٍ، وقد صوَّر حركة القدمَيْن المتناوبة على التقدُّم بجناحي الطَّائر الذي لا يتمكن من حفظ مكانه في الفضاء إلاَّ إذا حثَّ جناحيه بحركة دائبةٍ، ولا يخفى اجتماعهما-القدمين و الجناحين-في كونهما وسيلة الحركة والتنقُّل. والتقاطُع الماثل في هذا البيت تتجلّى في الصُّورةِ التي ادَّخَرَها الشاعر إلى نهاية النَّصِّ، ليؤكِّد صفة سرعة العدو التي يتمتَّع بها النّاجي الهارب، وكانتْ سببًا في خَلاصِه. ولأن بعض الشَّرِّ أهون من بعضٍ، نجدُ أنَّ حياة خراش هوَّنت الرزء الكائد بِفَقْد عروة أخيه.

العددان الأول والثاني، عام١٩٩١م، (ص: ١٥٧).

(١) (الديوان، ق٢/ص١٥٧).

ومِن شواهدِ التقاطُع الصوري أيضًا: قولُ جنادة بن عامر (الطويل التام):

لَعَمْرُكَ مَـا وَنَـى ابْـنُ أَبِـي أُنَـيْسٍ وَمَـا خَـامَ القِتَـالَ وَمَـا أَضَـاعَا[1]

(ابْنُ أَبِي أُنَيْسٍ) هو رجل من هُذَيْل، كان له في حرب بكـر شـأنٌ؛ لِكَوْنـه لـم يعدل عن القتال ولَم يتقاعسْ، ثم يذكُر أداءه في تلـكَ الحـربِ الطاحنـةِ، تلـك الـتي أشار المصنِّف إلى مُناسبتِها في قصيدة قبلها لحذيفة بن أنـس[2] لارتباطهـا بهـا، وكـان وكان مطلعُها:

غَلَتْ حَرْبُ بَكْـرٍ وَاسْـتَطَارَ أَديمُهَـا وَلَوْ أَنَّهَا إِذَا شُـبَّتِ الحَـرْبُ بَـرَّتِ[3]

وبعدما وصف الشاعرُ أداء ابـن أبي أنـيس في المعركـة بِجِـدُه يختِـمُ القَصِـيدة بقوله(الطويل التام):

كَـأَنَّ محرَّبًـا مِـنْ أُسْـدِ تـرْجٍ يُسَـافِعُ فَارِسـي عَبْـدٍ سِـفَاعَا[4]

فالتَّصريحُ الماثل في مطلعِ القَصِيدة قابَلَهُ تلميحٌ في المقْطَـع الشِّـعْرِيِّ؛ فقـد اكتفـى بالتَّصريح في المطلع، وآثر أن يكون المقْطَع الشِّعْرِيّ صورةً دالَّـةً علـى الممـدوح، بأنَّـه أسد من مأسدة ترجٍ التي هي بناحية الغور، يُقاتلُ ويضرب بالعصا.

فالتّقاطعُ بين المطلـع والمقْطَـع الشِّـعْرِيِّ يُمكـن أن نَلْمِسَـهُما في التقائِهمـا في الذات الممدوحـة، فالتصـريحُ في المطلـع دلَّ عليـه مُباشـرة، والصـورة في المقْطَـع الشِّعْرِيِّ دلَّتْ على الممدوح بطريقةِ التشبيه وفي كليهما الممدوح حاضر.

وهناك شكلٌ آخر لعَلاقَة التَّقاطُع بـين المقْطَـع الشِّـعْرِيِّ يُمكـن أن نَتَبَيَّنَـه مـن خلال عرْض هذا الشاهد، من شِعْر أبي ذؤيب (البسيط التّام):

---

(١) (الديوان، ق٣/ص٣٠).

(٢) بعد أن أوردَ المصنِّفُ قصيدة حذيفة بن أنس مدعومةً بمُناسَبَتِها، أرْدَفَها بقصيدة جنادة بن عامر وقدَّم لها بقوله: بقوله: "في هذه الحرب - يقصد حرب بكر - يقولُ جنادة بن عامر أحد بني الدرعاء، والدرعاء: حيّ من عدوان بن فهم بن عمر بن قيس عيلان، واسم عدوان الحارث، وحلفهم في بني سهم معاوية بن تميم بن سعد بن هذيل".

(٣) (الديوان، ق٣/ص٢٦).

(٤) (الديوان، ق٣/ ص٣١).

نَـــامَ الخَلِـــيُّ وَبِـــتُّ اللَّيْـــلَ مُشْـــتَجِرًا   كَأَنَّ عَيْنِيَ فِيهَـــا الصَّـــابُ مَـــذْبُوحُ[1]

فالنَّومُ كان مِن نَصِيبِ كلِّ خالٍ من الهموم، أمّا أبو ذؤيـــب فقـــد بـــاتَ لَيْلَـــهُ مُشتجرًا، أي واضعًا يده على ما بين لحييه من خـــارج الفـــمِّ ورأســـه[2]، كـــأنَّ عينيـــه المفتوحتين قد شقَّ فيهما الصَّابُ، وهو شجرٌ مُرٌّ له لبنٌ تبـــيَضُّ منـــه العـــين إذا أصـــابها، ومعناه أنه أتته الهُموم من كلِّ جانبٍ، وما تكالبت عليـــه الهمـــوم إلاَّ حـــين فَقْـــد أبـــا ليلى المرثي الذي نعته بقوله:

لَمَّا ذَكَـــرْتُ أَخَـــا العِمْقَـــى تَـــأَوَّبَنِي   هَمِّي وَأَفْرَدَ ظَهْرِي الأَغْلَـــبُ الشِّـــيحُ[3]

فقد ذكر في شرح هذا البيت في الديوان ما نصُّـــه: "أخـــا العِمْقَـــى: يريـــد هـــذا الذي يَرْثِيه، والعِمْقَى: بلد، يريد: صاحب العِمْقى... وقولـــه: أفْـــرَدَ ظَهْـــري، يقـــول: تركني مفردًا للعدو، وكان يمنعني، والشِّيح من المشـــايَحة؛ والشِّـــيح: الجَلْـــد الماضـــي في لُغة هُذَيْل"[4]، فيظهر أنَّ المرثيَّ - أبا ليلى - صديقٌ للشـــاعر وابـــن عمِّـــه في الوقـــت نفْسِه، فقد زاد في مدحه وبكائـــه في الأبيـــات التاليـــة للمطلـــع، ثمَّ يقطـــعُ القَصِـــيدة بقوله:

لَوْ كَانَ مِدْحَةُ حَـــيٍّ أَنْشَـــرَتْ أَحَـــدًا   أَحْيَـــا أُبُوَّتَـــكِ الشُّـــمَّ الأَمَـــادِيحِ[5]

وهو هنا يُقَرِّر أنه لا جدوى مِن مدحه؛ لأنه لو كان المـــدْح باعثًـــا أحـــدًا لكانـــتْ قصائد المدْح قد أحْيَتْ أبا ليلى؛ لمدائحِه العالية، والتقاطُعُ هنـــا بـــين المَقْطَـــع الشِّـــعْرِيِّ والمطلع يبرز في استئثار؛ أحدهما: بالســـبب، والآخـــر: بالنتيجـــة؛ الـــذي ينـــتج عنـــه "التماسُك دلالي، إذ يـــربط بينـــهما رابـــطٌ منطقـــي؛ يترتَّـــب فيـــه المســـبب علـــى المسبب"[6]؛ لأن النَّوم جافاه حين جثمَ على صدره الهمّ، ثُـــمَّ شـــرع في كيـــلِ المـــدائح

(١) (الديوان، ق١/ص١٠٤).

(٢) ينظر: (شرح السكري، مجلد١، ص١٢٠).

(٣) (الديوان، ق١/ص١٠٥).

(٤) (الديوان، ق١/ص١٠٥).

(٥) (الديوان، ق١/ص١١٣).

(٦) علم اللغة النَّصِّي بين النَّظريَّة والتطبيق، دراسة تطبيقيَّة على السور المكيَّة، صبحي إبراهيم الفقي، (ص: ١٤٩).

المدائح للمفقود، ولكنَّه يَصِل إلى السبب الذي جُفيَ لأجله النّوم، ولا يملك قليلُ الحيلة في هذا الموقف إلَّا المدْح الذي لا يمكن أن يُحيَي أحدًا.

وقد يَتَشَكَّل التقاطُع بين المقْطَع الشِّعْرِيِّ والمطلع في بيان فلسفة خاصة بالشَّاعر فيما يخصّ أمرًا مُعيَّنًا، فيشير إليه في المطلع، ويقودنا إلى رؤياه الخاصَّة بالأدلة والبراهين التي يُفصح عنها في المقْطَع الشِّعْرِيِّ؛ ذلك لأنَّ المقْطَع الشِّعْرِيَّ يؤدِّي دورًا فاعلًا في الدَّلالة على شخصيَّة القائل، ويترجمُ الملابسات المحيطة بنظمِ القَصِيدة ترجمةً بارزةً، كما يتجاوز التعبير عن الفرد والجماعة إلى الأحاسيس الإنسانيَّة وهُمُومها في مجالها الرَّحيب[(١)].

ومن ذلك قول ساعدة بن جُؤية (البسيط التام):

يَا نُعْمَ إنِّي وَأَيْدِيهِمْ وَمَا نَحَرُوا ... بِالخَيْفِ حَيْثُ يَسُحُّ الدَّافِق المُهَجَا

إنِّي لَأَهْوَاكِ حَقًّا غَيْرَ مَا كَذِبٍ ... وَلَوْ نَأَيْتِ سِوَانا فِي النَّوى حِجَجَا[(٢)]

يقصد أنه يُقَدِّم حبّه لها بعهودٍ ومواثيق، فهو يشهد – وأيدي الحجيج والإبل التي نحروها في المشعر – أنه يهواها بلا كذب، حتَّى ولو بعدتْ جهتها سنينَ، ثمّ يقدِّم في القَصِيدة فلسفة خاصَّة به تُؤيِّد ما تطرَّق له في مطلع القَصِيدة، وذلك في قوله:

ولا أُقِيمُ بِدَارِ الهُونِ إنَّ وَلَا ... آتي إِلَى الغَدْرِ أَخْشَى دُونَهُ الخَمَجَا[(٣)]

فهو يحفظ عهد حبِّها وإن طال الزَّمان به؛ لأنَّه كريم الأصل لا يرضى الهوان، ولا يرتكبُ مفسدة الغدر، ولا يُقِرُّ به ولا يستمرئه، فالشاعرُ لا يتنكَّر لحُبِّها بشهادة مبادئه وقيمه التي قدَّمها في القَصِيدة، فهو رجُلٌ يتَّصف بصفاتٍ حميدة، ولديه قناعات خاصَّة تمنعه من جُحُودها ونكران حبِّها.

وكذلك الرؤية الخاصَّة للمتنخِّل في قصيدةٍ له مناسبتها: أنَّه نزل بقومٍ فجُفِيَ،

---

١٤٩).

(١) يُنْظَر: خاتمة القَصِيدة العَرَبِيَّة في العصر الجاهلي، حسين عبد المعطي حسين عبد الوهّاب، (ص: ١٢٣).

(٢) (الديوان، ق٢/ص٢٠٨).

(٣) (الديوان، ق٢/ص٢١٠).

وكان قِراهُ عندهم الحِتِيَّ، وهوسَوِيق الُمقْلِ[1] (البسيط التام):

لاَ دَرَّ دَرِّيَ إِنْ أَطْعمــــتُ نَـــازِلَكُمْ   قِرْفَ الحَتِيِّ وَعِنْــدِي البُــرُّ مَكْنُــوزُ[2]

فيقول هازئًا: لا رُزقتُ الدُّر إن كان فعلي إذا نزل بي أحــدكم يومًــا، أن أطعمــه سَوِيق المُقْل، وأنا أكْتَنِز البُر عندي وأكَدِّسه، مُشــيرًا إلى أنَّــه لا يبخــل علــى نُزلائِــه، ويُقدِّم لهم ما عنده، ولا يَتَظاهَر بالفقر ويقدِّم لهم ما يملك حتى ولو كان القليل.

فإنَّه سيُكْرِم منهم الرجلَ الفقير البائن بُؤْسُه وحاجتــه، وانقطــاع أســباب حياتــه إذا نَزَل بداره، في قوله:

لَــوْ أَنَّــهُ جَــاءَنِي جَوْعَــانُ مُهْتَلِــكٌ   مِنْ بُؤَّسِ النَّاسِ عَنْــهُ الخَيْــرُ مَحْجُــوزُ

أَعْيَــا وَقَصَّــرَ لَــمَّا فَاتَــهُ نِعَــمٌ   يُبَــادِرُ اللَّيْـــلَ بِالعَلْيَــاءِ مَحْفُــوزُ

حَتَّــى يَجِــيءَ وَجِــنُّ اللَّيْــلِ يُوغِلُــهُ   وَالشَّوْكُ فِي وَضَــحِ الــرِّجْلَيْنِ مَرْكُــوزُ

قَــدْ حَــالَ دُونَــهُ دَرِيسَــيْهِ مؤوِّبَــةٌ   نِسْــعٌ لَهَــا بعضــاة الأَرْضِ تهزيــزُ

كَأَنَّمَـــا بَــيْنَ لَحْيَيــه ولبَّتِــهِ   مِنْ جُلْبَــةِ الجُــوعِ جَيَّــارٌ وَإِرْزِيــزُ[3]

فإذا جاءه منهم ضيفٌ هذه صفتُه، جائعٌ حدَّ المهلكة، بائسٌ محبــوسٌ عنــه الخــير، عييٌّ تدفعه الريح إذا بلغ العلياء، وكأنَّه يُدفع من خلفه لخفَّتــه، قــد نــال مــن قدميــه الشَّوك، وأصابته أزمة الجوع؛ حتّى إنه يُسمع من جوفــه لحــرارة الجــوع رعــدَةٌ، مــا يكون فعل المتنخِّل معه إلاَّ الإكرام والمبالغة في الإكرام، وذلك من قوله:

لبـــاتَ أســـوة حجّـــاجٍ وإخوتـــه   في جُهـــدنا أولـــه شـــفّ وتمريـــزُ

لقضى ليلته فينا له فضلٌ فوق فضل فلان ابن فلان، وقرًى أفضــل ممــا لغــيره، ثُــمَّ نجده يقول في المقْطَع الشِّعْرِيِّ:

هَـــلْ أَجْزِيَنَّكُمَـــا يَوْمًـــا بِقَرْضِـــكُمَا   وَالقَرْض بِالقَرْضِ مَجْزِيٌّ وَمَجْلُــوز(٤)

---

(١) شرح السكري، مجلد٣، (ص:١٢٦٣).

(٢) (الديوان، ق٢/١٥).

(٣) (الديوان، ق٢/١٥ – ١٦).

(٤) (الديوان، ق٢/ص١٧).

في هذا المقْطَع الشِّعْرِيِّ الاستِفْهامِيِّ يذكر أنه لا يتوقَّع منه أن يــردَّ فعلــتَهُم بمثلــها بدليل ما قدَّم، فهل أفعل ما فعلتموه معي حين نَتَبادَل أدوار الواقــع، ويُصــبحُ الضــيف مضيفًا والمضيف ضيفًا؟ فالجوابُ حينها يكونُ بــالنفي المؤكَّــد، بتعزيــزٍ مــن الســياق وواقع الحال.

وهذه رؤيةُ الشَّاعر التي ربط بها المطلع الوصفيَّ مــع المقْطَــع الاســتفهامي الــذي يستنكر فيه أن يكونَ مثلهم يُقابل الإساءَة – البُخْل – بمِثْلِها.

ومنه كذلك قول أسامة بن الحارث (المتقارب التام):

مَــا أَنَــا وَالسَّــيْرَ فِــي مَتْلَــفٍ ... يُعبِّــرُ بِالــذَّكَرِ الضَّــابِطِ(1)

يذكر حاله والسَّيْرُ في المهالكِ ومهاوي التَّلف الــتي يحمــلُ فيهــا الــبعير العظــيم على ما يكره، ثُمَّ ينخرط في عرض الصور المشابهة لهذا الإكراه، في هذه الأبيات:

وَبِــالبُزْلِ قَــدْ دَمَّهَــا نَيُّهَــا ... وَذَاتُ المُــدَارَأَةِ العَــائِطِ
وَمَــا يَتَــوقَّيْن مِــنْ حُــرَّةٍ ... وَمَــا يَتَجَــاوَزْنَ مِــنْ غَــائِطِ
وَمِــنْ أَيْنِهَــا بَعْــدَ إِبْــدانِهَا ... وَمِــنْ شَــحْمِ أَثْبَاجِهَــا الهَــابِطِ
تَصَــيحُ جَنَادِبُــهُ رُكَّــدًا ... صِــيَاحَ المسَــامِيرِ فِــي الوَاسِــطِ
فَهُــنَّ عَلَــى كُــلِّ مُسْــتَوْفِزٍ ... وُقُــوعَ الــدَّجَاجِ عَلَــى الحَــائِطِ
وَإِلاَّ النَّعَــامَ وَحَفَّانَــهُ ... وَطَغْيَــا مِــنَ اللَّهَــقِ النَّاشِــطِ
إِذَا بَلَغُــوا مَصْــرَهُمْ عُوجِلُــوا ... مِــنَ المــوْتِ بِــالهِمْيَغِ الــذَّاعِطِ
مِــنَ المُــرْبَعِينَ وَمِــنْ آزِلٍ ... إِذَا جَنَّــهُ اللَّيْــلُ كَالنَّــاحِطِ

فحالُه كصورة البزل والنَّاقة شديدة النَّفس البدينة التي حملــها الــبعير الكــبير علــى ما تكره من الشدَّة والمشقَّة، فهي تتوقَّى الحجارة الغليظــة في ســيرها، حتَّــى إذا بلغــوا مرتفعًا صاحوا بصوت كصوت المســامير في الرَّحــل؛ خشــية أن يقعــوا كمــا تقــع الدَّجاج من الحائط، وكذلك حال النّعام مع حفَّانه الصــغار، وحــال نُبَــذٍ مــن البقــر يأتمرُ أمرها ثور يعرِّضها للمهلكة فهو يخــرج مــن أرضٍ إلى أرض، والبقــر يتبعونــه في

---

(1) (الديوان، ق2/ص195).

كلِّ مكان تحفُّهم الأخطار، فيهربون من الموت ليصلوا لموتٍ معجَّل من حماة المربع، وفي هذه الصُّور بيان نهاية من ترك الانقياد لصاحب الرأي الرَّشيد؛ حيثُ قدَّم نماذج من حياة الأنعام، على تولية مجموعة من الأنعام أمرهم من لا يحفظ سلامتهم، وفي التفاف إناث البقر على الذكر المتهور تعبير عن إهلاك حياة النَّاس التابعة بسبب عدم سلامة الرَّأي، ولكنَّهم تبعوه فقط لفحولته وقوَّته وشجاعته بلا رشد، وفي كلا الحالتين تكون حياتهم مُهَدَّدة بالخطر، ثُمَّ يختم القَصِيدة بفلسفته الخاصَّة لمثل هذه الأحوال، حين عرض عصيان الأقارب على فكره، وجدناه يرجِّح البقاء مع الجماعة على الرَّغم من أنَّه كان قد خيَّر نفسه بين مخالطتهم ومُجانبتهم، ولكنَّه اختار البقاء معهم كي يسلم من النّبذ، حتى وإن كان مصيرُه الهلاك، كي لا يكون حاله كالنّواة المفردة التي سقطتْ من مجموعةٍ في يد المرتضخ الذي يدقها ليعلف بها الماشية، وذلك في قوله:

عَصَاكَ الأَقَارِبُ فِي أَمْرِهِمْ فَزَايِلْ بِأَمْرِكَ أَوْ خَالِطِ
وَلا تَسْقُطَنَّ سُقُوطَ النَّوا ةِ مِنْ كَفِّ مُرْتَضِخٍ لاقِطِ[1]

فالتقاطُع هنا يظهر في فكرة حمل البعير على ما يكره، وتعريض نفسه وجماعته للخطر، وكذلك الأقربون الذي تعرَّضوا للخطر حين تبعوا فاسد الرّأي، فاطَّرحوا السلامة جانبًا، واستقبلوا الهلاك بصدورهم، ثم يتخيَّر اتِّباع الجماعة وجهةً له على الرَّغم من رفضه لما يفعلوه.

ثالثًا: علاقة الاستدارة:

ونقصد بهذه العَلاقَة ارتباط المَقْطَع الشِّعْرِيِّ مع المطلع ارتباطًا يقْتَضِي التنفيذ والإجراء، والسَّير في نفس طريق الأحداث التي ابتدأها بيت المطلع، وقد سبق د.محمد حسين إلى إطلاق مُصْطَلح الاستدارة على هذا الشكل من الترابُط، وعرَّف

(١) (الديوان، ق٢/ص١٩٦).

هذه العلاقة بأنها: "صورة من صُوَر التَّرابُط الذي يقوم بين الأبيات، والمقصود بالاستدارة: توالي مجموعة مُتلاحمة من الأبيات تجري على نظام متَّسق، يقوم فيه كلٌّ بيتٍ بنفسه، ولكنَّ المعنى العام لا يتمُّ إلا بالبيت الأخير منها"(١)، وقد استعرض استعرض مجموعة مِن الأمثلة من شِعْر الأعشى، يتجلَّى فيها تأخيرُ جوابَ الشرط أو خبر المبتدأ إلى الختام، فإنَّ "كل بيتٍ من هذه المجموعة يقوم بنفسه في تصوير معنى جُزئيٍّ، وقد شدَّ البيت إلى البيت،كما تشدّ اللبنة إلى اللبنة، ليتكون منها في مجموعِها بناء مُتماسِك، هو المعنى الإجمالي"(٢)، فالاستدارة صورة لعَلاقَة نحويَّة ودلاليَّة بين المطلع والمقْطَع الشِّعْريَّيْن، وهذه العَلاقَة بمعنى آخر هي: أن يكونَ المقْطَع الشِّعْريُّ إجراءً وإتمامًا لمشروعٍ بدأ من المطلع على صورة إنهاء الغاية وبُلُوغ المرام؛ فينتقل بنا إلى مرحلةٍ جديدةٍ بلغها مشروعُ المطلع، فالأحداثُ تسير على خطٍّ يُوصِّلنا إلى النّهاية، فتكون مُتسلسلةً يُوازي مطلعُها مقْطَعَها الشِّعْرِيَّ ترتيبًا وتكاملًا، فلا تقاطع بينهما لتباعُد بداية الفكرة عن منجزها ومنتهاها في المقْطَع الشِّعْرِيِّ، وما تقْتَضِيه معاني النِّهايات مِن الإتمام لما همَّت به مشاريعُ البدايات، والإحلال لما كان قبل الابتداء شاغرًا وتفْتَقِر إليه البداياتُ، ولا تقابل -كذلك- لأنَّها أحداث تَتَسَلْسَل فُصُولها حتى النِّهايَة المختارة، أو خلاصة يستخلصها الشاعر من تجربة عايشها؛ ومن شواهدها قول أبي ذؤيب (الكامل التام):

يا بيتَ "خَثْماء" الذي يُتَجَنَّبُ ... ذهبَ الشَّبابُ وحبُّها لا يذهبُ(٣)

يقفُ الشاعر على أطلال بيت الصَّاحبة (خثماء)، ويستعيد عندها ذكريات الشباب الذي ذهب وأقبل دونه المشيب، إلاَّ أنَّ حبَّها لم يتزحزحْ مع مُرُور الأيام وتعاقُب السنين، بعد أن عدَّد الشاعرُ في معرض الأبيات التالية ذكريات حبِّه، ذكر في المقْطَع الشِّعْرِيِّ الجانب الأصعب من قصَّته مع خثماء، فقد بلغ به حبها درجةً

(١) ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح وتعليق د/ محمد محمد حسين، مكتبة الآداب بالجمايز، المطبعة النموذجية، (ص: المقدمة – غ).

(٢) السابق، (ص: ١٠م).

(٣) (الديوان، ق١/ص٦٣).

جعلته يحبُّ عدُوَّه إن كان يتَّصل بها نسبه أو حتى يُقال: هو من أهلها.

فما وصَفَهُ في الأبيات السابقة للمقطع الشِّعْرِيِّ غلب على جميع الشُّعراء، كتحمُّل مشاقِّ الحبِّ ومصابرته، وحب أرضها التي تسكنُها، ومُدافعة طيفها ومُصانعة الواشين تحمُّلًا، ولكنَّه اختار الأصعب ليزيِّن به المقْطَع الشِّعْرِيَّ فيثبت في الأذهان وتستبقيه الأسماع، وهو حبُّ العدو إن كان قريبها أو من أهلها، فالاستِدارةُ هنا تبيَّنتْ بين مقطع القَصِيدة ومطلعها من عرضه لما ترتَّب على حبِّهَا، فهو في المطلع يصِفُ ثبات هذا الحبِّ عبر السنين وفي المقْطَع الشِّعْرِيّ يصف لنا الدَّرَجة الحاليَّة التي بلغها حبها، فيقول:

وَأَرى العَدُوَّ يُحِبُّكُمْ فَأُحِبُّهُ ... إنْ كَانَ يُنسَبُ مِنْكِ أو يُتَنسَّبُ[1]

وفي هذا البيت نلمسُ المآلَ والعاقبة التي أسلمه حبّها لها، و المرحلة الجديدة التي بلغها هذا الحب.

ومِن أمثلة عَلاقَة الاستدارة أيضًا قولُ أبي ذؤيب (الوافر التام):

تُؤَمِّلُ أَنْ تُلاقِيَ أُمَّ وَهْبٍ ... بِمَخْلَفَةٍ إذَا اجْتَمَعَتْ ثَقِيفُ[2]

فهو في المطلع يذكُر أنَّه يأمل أن يلتقيَ الصَّاحبة أم وهبٍ على طريقٍ وراء الجبل، إذا اجتمعتْ ثقيف في سوق عكاظ، إذا ابتنت قبابها بالمَخلَفة على طريق وراء الجبل، وهذا مدارُ قوله:

إذَا بُنِي القِبَابُ عَلَى عُكَاظٍ ... وَقَامَ البَيْعُ وَاجْتَمَعَ الأُلُوفُ
تُواعِدُنَا عُكَاظُ لَنَنْزِلَنَّهُ ... وَلَمْ تَعْلَمْ إذًا أَنِّي خَلِيفُ
وَسَوْفَ تَقُولُ إنْ هِيَ لَمْ تَجِدْنِي ... أَخَانَ العَهْدَ أَمْ أَثِمَ الحَلِيفُ

ثُمَّ يصف حالها إذا شعرتْ-لمجرَّد الشُّعور-أنَّه لن يفي بوَعْدِه في لقائها أو خان عهده ونكثَ حلفَه في ذلك اليوم الذي تنشغل فيه الجُموعُ بالبيع والشِّراء، كحال مَن فقدت وحيدها، وعرض حالة الفقد في صورةٍ طويلةٍ فصَّلها في قوله:

---

(١) (الديوان، ق١/ص٦٤).

(٢) (الديوان، ق١/ص٩٨).

وَمَـــا إِنْ وَجْـــدُ مُعْوِلَـــةٍ رَقُـــوبٍ بِوَاحِـــدِهَا إِذَا يَغْـــزُو تُضِـــيفُ
تُـــنَفِّضُ مَهْـــدَهُ وَتَـــذُبُّ عَنْـــهُ وَمَـــا تُغْنِـــي التَّمَـــائِمُ وَالعُكُـــوفُ
تَقُـــولُ لَـــهُ: كَفَيْتُـــكَ كُـــلَّ شَـــيْءٍ أَهَمَّـــكَ مَـــا تَخَطَّتْنِـــي الحُتُـــوفُ
أُتِـــيحَ لَـــهُ مِـــنَ الفِتْيَـــانِ خِـــرْقٌ أَخُـــو ثِقَـــةٍ وَخِرِّيـــقٌ خَشُـــوفُ
فَبَيْنَـــا يَمْشِـــيَانِ جَـــرَتْ عُقَـــابٌ مِـــنَ العِقْبَـــانِ خَائِتَـــةٌ دَفُـــوفُ
فَقَـــالَ لَـــهُ وَقَـــدْ أَوْحَـــتْ إِلَيْـــهِ: أَلاَ لِلَـــهِ أُمُّـــكَ مَـــا تَعِيـــفُ
بِـــأَرْضٍ لاَ أَنِـــيسَ بِهَـــا يَبَـــابٍ وَأَمْسِـــلَةٍ مَـــدَافِعُهَا خَلِيـــفُ
فَقَـــالَ لَـــهُ: أَرَى طَيْـــرًا ثِقَالًـــا تُبَشِّـــرُ بِالغَنِيمَـــةِ أَوْ تُخِيـــفُ
فَلَـــمْ يَـــرَ غَيْـــرَ عَادِيَـــةٍ لِزَامًـــا كَمَـــا يَتَهَـــدَّمُ الحَـــوْضُ اللَّقِيـــفُ
فَـــرَاغَ وَزَوَّدُوه ذَاتَ فَـــرْغٍ لَهَـــا نَفَـــذٌ كَمَـــا قُـــدَّ الخَشِـــيفُ
وَغَـــادَرَ فِـــي رئِـــيسِ القَـــوْمِ أُخْـــرَى مُشَلْشَـــلةً كَمَـــا قُـــدَّ النَّصِـــيفُ
فَقَـــالَ: أَمَـــا خَشِـــيتَ - وَلِلْمَنَايَـــا مَصَـــارِعُ - أَنْ تُخَرِّقَـــكَ الحُتُـــوفُ
فَقَـــالَ لَقَـــدْ خَشِـــيتُ وَأَنْبَـــأَتْنِي بِـــهِ العِقْبَـــانُ لَـــوْ أَنِّـــي أَعِيـــفُ
وَقَـــالَ بِعَهْـــدِهِ فِـــي القَـــوْمِ إِنِّـــي شَفَيْتُ النَّفْسَ لَـــوْ يُشْـــفَى اللَّهِيـــفُ[1]

ذَكَر فيها أنَّ حال صاحبِته إن أخلف عهدها كحال أمٍّ فقدتْ وَحِيدَها؛ فذهبَ وأبقى له الوجد والإشفاق، ذلك الولد الذي كانتْ تنفض فراشه وتدْفَعُ عنه الأذى، ولكنَّ لا البقاء عنده ولا المكوثَ حوله ولا التمائم تدْفَع القدر المُحْدِق به، على الرَّغم من أنها حملتْ على عاتقِها أن تكْفِيَه، وتقضي حوائِجَه ما طال بها العمر، وتباعدت عنها الحُتوف. ثمّ قُدِّر لهذا الابن صاحبٌ متخرّقٌ في الخير والسَّعة من المال، يسرع السيرَ هنا وهناك، فبينا هما يسيران في فجٍّ يبابٍ أصاتت العقبان حين مرَّت من فوقهما، وهذه نبوةٌ جاهليَّةٌ بوقوع مكروه، فسأل صاحبه: ما تعيف؟ فردَّ عليه: إنَّها العقبان تبشِّر بالغنيمة أو تخيف، ثُمَّ وجد قومًا يتهامسون

(١) (الديوان، ق١/ص١٠٤).

بهم، فهمُّوا بهم وحملوا عليهم، فعدو عــدوًا بأرجلــهم حــتى انقضُّــوا عليهمــا كمــا يتقوَّض حوض الماء ويَتَهَدَّم مِن كلِّ جانبٍ، فأصابوه بطعنة خــرَّ منــها الــدّم، ولكنَّــه ردَّ تلك الطعنة في رئيس القوم الذين وجدهم على الماء فطعنَهُ طعنةً يــرشُّ منــها الــدَّم، كالشّق في الحمار الأسود، فلما سَقَط على الأرض عند الحــوض تعــرَّف عليــه واحــدٌ منهم، وفقال له: أما كنتَ تتوقَّع يصرعكَ الموتُ وتخرقك السُّــيوف يومًــا، فــذكر أنَّ العيافة قد صدقتْ، وقال: إنَّه خشي ذلــك لأن العقبــان قــد أنْبَأَتْــه، وقــد صــدقتْ إشارتُها[1]، ثُمَّ ذَكَر في المَقْطَع الشِّعْرِيِّ أنَّ - ابن المــرأة - شــفى نفســه حــين قتَــل رئيسهم كما تشفى نفسُ المكروب الحزين، السؤال هنا: لمــاذا تخيَّــر الشــاعرُ التمثُّــل بهذه القِصَّة الشِّعْرِيَّة؟! وما هو الشُّعور الذي أراد كشْفَه من خلالها؟

لقد تخيَّر عرْض شُعوره بتشبيهٍ قصصي يقــوم علــى دعــامتين: "أولهــا: اســتخدام القصَّة الموروثة — الأسطورة - استِخْدامًا مُوجَّهًــا؛ لِــدَعْم رُؤيــةِ الشــاعر أو تحقيــق أرضيَّة فكريَّة تُعين على القناعة بالهــدَف المقصــود مــن تجربتــه النَّفْســيَّة، وثانيهمــا: تطويع التجربة الشِّعْريَّة - ذاتيَّة فرديَّــة أو مَوْضــوعيَّة جماعيَّــة - للســرد القَصَصِــي، ووضــع تفاصــيل الحــدَثِ في إطــار القِصَّــة وإخضــاعها لضَــرْبٍ مــن التَّنــامي والتَّسلْسُل"[2]، ولتوفير التَّماسُك للنَّصِّ من جهة ولبيــان حقيقــةِ المفاجَــأةِ الــتي قــد تحدُث للصاحبة إذا أخلف وعــدَه، وذلــك لخلــوِّ الأفــق مــن أي إشــارات تشِــي الإخلاف.

أمَّا الشُّعُور الذي أراد أن يبلِّغناه في وصْــفِ شــعور امــرأة وفَّــرت لابنــها كــلَّ أسبابِ السلامة، ولكنَّ القدَر غَلَبَها عليه، وتــرك لنــا أن نتخيَّــل هــذا الفقــد المريــر لِمَفْقودٍ الذي لَم يَدُرْ في خلد أمِّه أن يصيبه أيُّ مَكْروه، فضــلًا عــن قتلــه؛ لأنَّ عوامــل الأمن في القِصَّة كانتْ أكثر كثافةً مِن بــوادر الخطــر المُحــدِق، الــتي بــدأت تُحــاك خُيُوطه مع صوتِ العقاب، كما هو حالُ أمّ وهبٍ الــتي لــن تتوقَّــع إخلافــه وعــده؛

---

(١) الواقع والأسطورة في شِعْر أبي ذؤيب الهُذَلِي الجاهلي، نصرت عبد الرحمن، (ص: ١٣٨).

(٢) عناصر الوحدة والرَّبط في الشعر الجاهلي، سعيد الأيوبي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط - المغرب، عام١٩٨٦م، (ص: ١٨٨).

لأنَّها أخذتْ منه عهدًا موثَّقًا بالحلف، وفوق هذا أنَّها مؤمنة - ولَم تشعرْ إذن أنّي خليف - ألا يقع منه فعلُ الإخلاف، فأمنتْهُ واطمأنّتْ له، فلو وقع منه لكان حالها حال مَن فقد ولدها حين استبعدت فقده، لكنَّه يختم القَصِيدة بمقطع شعريٍّ يُوازي فيه المطلع وكان إجراءً وتنفيذًا له ودحرًا لكل التوقُّعات؛ لأنه شفى نفسه بلقائها كما تشفى نفس المكروب الحزين.

وإجراء الاستدارة هنا يظهر في الكَشْف عن الرابطة المعنويَّة بين المطلع والمقْطَع الشِّعْرِيَّيْن؛ ففي الأول: كان يؤمِّل اللقاء وهو في المقْطَع الشِّعْرِيِّ يقول بإقامة عهده وتنفيذه في القوم، وأنّه شفى النَّفس حين بلَّغها المراد بلقاء الصاحبة وإنجاز الوعد.

والشاعرُ في هذه القَصِيدة استعمل أداةً فَنِّيَّة تُقحِم المتلَقِّي في صناعة الصورة، وذلك لأنّه غيَّب التفاصيل التي أَوْكَل صناعتَها لخيال المتلقي، وأسدل الستار دون المتلقي وأحداثِ اللقاء، فهو في المطلع الشِّعْرِيِّ ذكر الوعد وحتْميَّة اللقاء، واستِحالة الإخلاف والزمان والمكان، ثُمَّ استغرق في نسج الشُّعُور المتوقَّع في حال الإخلاف المستَحِيلِ في صورة الأم والابن والوحيد؛ ليواري بذلك تفاصيل اللقاء، ثمَّ جعَلَنا نواجه النِّهايَة في المقطع وهي شفاء النّفس وحصول المراد.

وهذه المسرحة الشِّعْرِيَّة تقانةٌ فَنِّيَّة يفيد منها شاعر كأبي ذؤيب لِمَحْو تفاصيل اللقاء بمرأة ذات زوج؛ حِفاظًا على علاقته بها، وتكميمًا لأسرار حبِّهما.

وفي المشهد التالي تظهر الاستدارة في عرض الشاعر في المقْطَع الشِّعْرِيِّ لرسالةٍ نوّهَ إليها في المطلع، وذلك في قول حذيفة بن أنس (الطويل التام):

أَلاَ أَبْلِغَا جُلَّ السَّوارِي وَجَابِرًا وَأَبْلِغْ بَنِي ذِي السَّهْمِ عنَّا وَيَعْمَرَا[1]

نَجدُ أن الشاعرَ يَعْرِض في البيتين التاليين للمطلع مقالتَه التي صدح بها:

وقُولاَ لَهُمْ عَنِّي مَقَالَةَ شَاعِرٍ أَلَمَّ بِقَوْلٍ لَمْ يُحاوِلْ لِيَفْخَرَا

لَعَلَّكُمُ لَمّا قَتَلْتُمْ ذَكَرْتُمُ وَلَنْ تتركوا أن تقتُلُوا مَن تَعمَّرَا

ولكنَّنا نجدُ أنَّ الرسالة الحقيقة التي أرادها أن تبلغ الفئات الآنفة الذِّكر

(١) (الديوان، ق٣/ص١٨).

والأشخاص قد استَوْدَعَها المقْطَع الشِّعْريّ، فلم يكن همُّه أن يذكرَ القَتْلى؛ وذلك لأنَّه في المقْطَع الشِّعْريِّ قد صرَف الاهْتِمام مِن مقام ذكرهم إلى مقام النجاة الذي تمثَّل في (سالم)، وذلك في قوله:

نَجَا سَالِمٌ وَالنَّفْسُ مِنْهُ بِشِدْقِهِ وَلَمْ يَنْجُ إلاَّ جَفْنَ سَيْفٍ وَمِئْزَرَا
وَطَابَ عَنِ اللعَّابِ نفسًا وربِّهِ وَغَادَرَها قَيْسًا في المكِّر وعَفْزَرَا[(١)]

وسالِمٌ رجل من هُذَيْل كان قد استَوْدَعَه عمارة بن الوليد فرسه (اللعاب)، ولكنَّه حين خرج على رأس نفرٍ من هُذَيْل يطلبون رهط كنانة قام وأركبه فرسه، وذلك في وقعة دارت بين الهُذَلِيِّين والكنانيين، تُسمّى يوم: (ذو شقين)[(٢)]، فالرِّسالةُ فالرِّسالةُ الحقيقيَّةُ المهمَّة التي أرادها أن تبلغ الأفراد والجماعات هي (نجاة سالمٍ)، التي عبَّر عن سعادته بها في هذه القَصِيدة وغيرها، مِن مِثْل قوله:

وَأَفْلَتَ مِنْهُ سَالِمٌ بَعْدَ كُرْبَةٍ وَفِي ثَوْبِ حَقْوَيْهِ دَمٌ يَتَصَبَّبُ[(٣)]

وقد عبَّر جنادة بن عامر- أيضًا - عن هذه السعادة والاستبشار في قوله:

وَأَفْلَتَ سَالِمٌ مِنْهُ جريضًا وَقَدْ كَلَمَ الذُّؤَابَةَ وَالذِّرَاعَا[(٤)]

هذا ما دلَّ على أنَّ الخبرَ الأهم الذي جمع له حذيفة الأشهاد، وأراد نقْلَه هنا هو نجاة سالمٍ، ولعلَّ أَهَمِّيَّة ذلك نابِعَة مِن غَيْرَتِه وحميَّته، ففي الكنانيين رجلٌ اسمه (سالم) وهو ابن عامر بن عريب الكناني، وقد قتله جندب الهذلي، فأراد حذيفة أن يرفعَ لَبْسًا قد يلحقُ نسب المقتول، فذكر أن سالمًا الهُذَلِي قد نجا من الموت حين

---

(١) (الديوان، ق٣/ص٢٢).

(٢) جاء في مقدمة القَصِيدة في شرح السكري: "وقال حُذيفة بن نس، ابن الواقعة، وهي أمّه، وهو أخو بني عمرو بن بن الحارث، في يومٍ بين عمرو بن الحارث بن تميم بن سعد بن هُذَيْل، وبني عبد عديّ بن الدِّيل، يوم قتَل جُنْدبٌ قيسًا وسالمًا ابني عامر بن عريب الكنانيين، وقتلَ سالمٌ جندبًا، اختلفا ضربتَيْن..."؛ [ينظر: المجلد٢، (ص: ٥٥٤)].

وقد ذكرها أحمد كمال زكي، في أيام هُذَيْل وصراعاتها الخارجيَّة، وأنه يسمى: (يوم ذو شقّين)، [يُنْظَر: شِعْر الهُذَلِيِّين في العصرين الجاهلي والإسلامي، أحمد كمال زكي، (ص: ٤٠)].

(٣) (الديوان، ق٣/ص٢٤).

(٤) (الديوان، ق٣/ص٣١).

واقَعَهُ سالم الكناني.

كما نجِدُ عند أبي العيال رسالة يبلِّغها بطريقةٍ يُخالف فيها حذيفة بن أنس، وذلك لأنه ينجزُ الرسالة إلى المرسَل إليهم في أوئل الأبيات من القَصِيدة، ثمَّ يصرفُ اهتمام المتلَقِّي إلى أمرٍ كبيرٍ يوهمنا أنَّه فحوى الرِّسالة إذا جمعنا المعاني الساميات التي عبَّر عنها في المطلع والمَقْطَع الشِّعْرِيِّ، وذلك في قوله (الكامل التام):

مِنْ أَبي العِيالِ أَبي هُذَيْلٍ فَاعْرِفُوا   قَوْلي وَلا تَتَجَمْجَمُوا مَا أُرْسِلُ(١)

أنْشَد أبو العيال هذه القَصِيدة حين حُصِر بالرُّوم في زمَنِ مُعاوية، فكتب إلى معاوية كتابًا، فقرأه معاوية على النَّاس، بدأ القَصِيدة بالتصريح باسم المُرسلِ، ثمَّ في الأبيات الثلاثة التالية ذكر مجموعة من المُرسلِ إليهم وهم: "معاوية بن صخر، وعمرو بن العاص، وعبد الله بن سعد بن أبي السرح".

أَبْلِغْ مُعَاوِيَةَ بْنَ صَخْرٍ آيَةً   يَهْوِي إِلَيْك بِهَا البَرِيدُ المُعجلُ
وَالمرْءُ عُمْرًا فَأْتِهِ بِصَحِيفةٍ   مِنِّي يَلُوحُ بِهَا الكِتَابُ المُنْمَلُ
وإِلَى ابْنِ سَعْدٍ إِنْ أُؤَخِّره فَقَدْ   أَزْرَى بِنَا فِي قَسْمِهِ إِذْ يَعْدِلُ
فِي القِسْمِ يَوْمَ القَسمِ ثُمَّ تَرَكْتُهُ   إِكْرَامَهُ وَلَقَدْ أَرَى مَا يَفْعَلُ

ومضمون الرِّسالة - كما تضمَّنَتْه الأبيات الكائنة بين ما ذكرتُ والمَقْطَع الشِّعْرِيِّ- كانتْ تدور حول قسمة سعد بن أبي السرح للجُند، فقد أعطى بعضهم وتركَ بعضًا، وكأنَّه يُعاتبه، ويلفت انتباهه بلطفٍ، فلم يشكه ولم يهجه إكرامًا له، ثُمَّ ذكر بعد عرضه لرسالته مبلغًا رابعًا وهم (أولو الأحلام)، في قوله:

وَإِلَى أُولِي الأَحْلامِ حَيْثُ لَقِيتُهُمْ   حَيْثُ البَقِيَّةُ والكِتَابُ المُنْزَلُ

وبعد هذا البيت يستغرق في الأبياتِ التالية في وصف حالهم في تلكَ الدِّيار والمعارك التي دارتْ فيما يُقارب الأربعة أشهر - بحسب القَصِيدة - (الجماديان ورجب وشعبان)، ثُمَّ نجده يختمُ القَصيدة بقوله:

وَتَرَى الرِّمَاحَ كَأَنَّمَا هِيَ بَيْنَنَا   أَشْطَانُ بِئْرٍ يُوغِلُونَ ونوغِلُ

---

(١) (الديوان، ق٢/ص٢٥٣).

وهذه الصورةُ البديعةُ التي تصف حالةَ الشدِّ والجذب بين المسلمين والروم، وكأنَّ الرِّماحَ الدَّائرة بين جَيْشيهم عبارة عن حبال البئر التي تمتدُّ إلى قاعِه حين يسقُط الدلو فيه، وتجذب بقوَّة؛ لأنَّه حينَ يرتفعُ يكونُ ممتلئًا بالماء من بطن البئر، فهم بهذه الحالة يطلبون الدُّخول فيهم، وهم يطلبونه كذلك، ولكن هناك نكتة بين الدخولَيْن؛ استنادًا على الصورة المذكورة من ناحية الترتيب والحال؛ فالدُّخول في (يوغلون) يُتوقَّع أنَّه دخول الدّلو في البئر حينما تكون خفيفةً وسريعةً؛ لأنَّها فارغة وهي في حالة سقوط وانحدار، وهذا حال توغُّل الرُّوم في العرب، فهم يُقبلون خفافًا فارغين، أمَّا إيغال العرب في قوله: (نُوغلُ)، فهو إقبالُ المثقل الممتلئ كحال الدَّلو حين خروجه من البئر، محمَّلًا بالماء فيكون أثقلَ في الجذب.

والاستدارة بين المطلع والمقْطَع الشِّعْرِيَّيْن هنا تتمخَّض في روعة التكوين والتجانس بين أطراف العمليَّة الإرساليَّة التي يَتَوَقَّع المتلَقِّي أنَّها انتهتْ حينما سرد حادثة القِسمة؛ لكونه خرج مِن أجواء العتاب إلى ساحة القتال، وتعمَّد قطع انسياب النَّص ببيتٍ في صميم الحدث الحربيِّ الذي وصفه، وإذا كانت الرسالة الأهمُّ في قصيدة حذيفة بن أنس هي في الحقيقة تكمنُ في المقْطَع الشِّعْرِيّ، فإنَّ الرِّسالة الحقيقيَّة في قصيدة أبي العيال ليست كذلك والمرجع في ذلك اختلافُ المقامات والأحوال؛ فأبو العيال عاتب سعدًا وطلَب منه أن يعدلَ القسمة ثُمَّ خرجَ إلى وصف المعركة وذلك لأسباب؛ وهي أنَّه أراد أن يصرفَ تفكير المتلقِّي إلى أنَّ المال آخر ما يفكِّر فيه المقاتل، لا سيَّما الهذلي – من أبي العيال أبي هذيل – الذي يطلبُ الآخرة، ويُقدِّم ما يقدِّمه لحسنِ المروءة والدين، ثُمَّ إن طلبه للآخرة لم يُنسه حقَّه الشرعيَّ كمقاتلٍ في الجيش؛ لأنَّ ما ينتظر المجاهدين عند الله أثْمَن، ثم يذكر ضيقه من جورٍ في القسمة، ثم يصفُ ما لاقاه المقاتلون في ساحة القتال من مشاهد تضيق بها الصدور:

إنَّا لَقِينَا بَعْدَكُمْ بِدِيارِنَا ... مِنْ جَانِبِ الأَمْرَاجِ يَوْمًا يُسأَلُ
أَمْرًا تَضِيقُ بِهِ الصُّدورُ وَدُونَهُ ... مُهَجُ النُّفُوسِ ولَيْسَ عَنْهُ معْدِلُ

فحين يجمع المتلَقِّي بين المطلع والمقْطَع الشِّعْرِيّ، يكتشفُ أن الرِّسالة التي ظلل

بها الشاعر الملتقي هي التي ختم بها النَّصَّ، ولكن الرِّسالة الحقيقيَّة كانتْ في ثنايا الأبيات.

وفي شكلٍ آخرٍ مِن أشكال تعامُل الشاعر الهُذَلِي مع عَلاقَة الاستدارة، نجدُ أنَّ يدَّخر عبرة اعتبَر بها من مواقعة الحدَثِ القائم منذ المطلع الشِّعْرِيّ، أو حكمة توصَّل إليها من تجريبِ أمْرٍ مُعيَّن، فنلمس في هذه القَصَائِد التدرُّج القصصي المدروس في عرض الأحداث حتى يبلغ إلى الدروس المستفادَة مِن تجربته، فيَخْتِم بها القَصِيدة، ومِثالُها قول صخر الغيّ (الطويل التام):

لَعَمْرُ أَبِي عَمْرٍو لَقَدْ سَاقَهُ المنا إِلَى جَدَثٍ يُوزَى لَهُ بِالأَهَاضِبِ[1]

بدأ بهذا البيت قصيدة طويلة يرثي فيها أخاه أبا عمرو بن عبد الله حين نهشتْهُ حيَّة فمات، وقد ذكر ذلك في قوله:

لِحَيَّةِ جُحْرٍ فِي وِجَارٍ مُقِيمَةٍ تَنَمَّى بِهَا سَوْقُ المَنَا وَالجَوَالِبِ

ثم يفسح المجال لمآثر عمرو ومكانته في أبياته، وحاله إبَّان مشهد الفقد المريع، ثمّ استأنس إلى وصف موقف الفتْخاء التي انقضَّتْ عليها ظبية؛ فانْكَسَر جناحُها، فتسمع لها صرصرة، وقد تركت فرخين خلفها يصيحان، ثمّ يسوقنا حتى يبلغ الحقيقةَ التي لا منْجَى منها ولا مهرب في مقطع القَصِيدة؛ إذ يقول:

فَذَلِكَ مِمَّا يُحْدِثُ الدَّهْرُ أَنَّه لهُ كُلُّ مَطْلُوبٍ حَثِيثٍ وَطَالِبِ[2]

فقد نوَّه بفاعليَّة الأسباب وحتميَّة القدر في المطلع ، ثمَّ نَجِده في المقْطَع الشِّعْرِيّ، يستثمر هذه الصدمة ليصنع منها موعظةً، ويُوَصِّلنا إلى قناعة عقليَّة أعمق، وهي تَكْرار الموت بتَكَرُّر أسبابه، فهو ينقلنا إلى مرحلةٍ جديدة في تطوُّر الأحداث حتى أوصله إيمانه بالموت إلى جمع القصص المُشابهة، فالحَيَّةُ تُحاذي صورة الظبية التي انقضَّتْ على جناح العقاب، والعقاب يحاذي أخاه الذي نهشتْه الحيَّة، كما يربط صورة الفرخين بأهل أخيه وأبنائه وإخوته، ولكنَّه إن ختم القَصِيدة على هذا

(١) (الديوان، ق٢/ص٥١).

(٢) (الديوان، ق٢/ ص٥٧).

لكانت العَلاقَة تقاطُعًا بين المطلع والمقْطَع الشِّعْرِيّ بسبب التِقاء الصورتَيْن، ولكنَّه فضَّل أن يختمَ النَّص بخلاصة استَنْتَجَها من تَكْرار الأحداث، وثبات الأبطال، فهذا دَيْدَنُ الدَّهر يعلِّق أسباب نهاية المخلوقات ببعضها البعض، وهنا تَزْدَهِي الفكرةُ.

ولأبي خراش قصيدةٌ بديعة حافلة بمآثر المتوفَّى مدبَّجة بالوصايا يرثي فيها خالد بن زهير؛ حيث يقول (الطويل التام):

أَرِقْتُ لِهَمٍّ ضَافَنِي بَعْدَ هَجْعَةٍ ... عَلَى خَالدٍ فَالعَيْنُ دَائِمَةُ السَّجْمِ[1]

يصِفُ الهمَّ الذي جثم عليه بعد حالٍ من النوم والأمن والسَّلامة، بسبب خالد بن زهيرٍ الذي هملت لأجله العين بدمع سجِم، ويترك سؤالًا يتبادر، فما الهمّ الذي جعله يذرف الدّموع بهذه الصُّورة؟ ونجده يجيب عن هذا السؤال في المقْطَع الشِّعْرِيِّ بخُلاصةٍ أفادها من هذا الهمِّ الذي سرى إليه، يعرفنا حينها أنَّ الهمَّ حتْمِيٌّ ولا مناص منه؛ لأنَّه سيأتي على مَن بقي، ومعنى ذلك أن خالدًا ممن مضوا وصُنِّفوا في مصافِّ الذِّكريات، وذلك في قوله:

سَيَأْتِي عَلَى البَاقِينَ يَوْمًا كَمَا أَتَى ... عَلَى مَن مَضَى حَتْمٌ عَلَيْهِ مِنَ الحَتْمِ

فَلَسْتُ بِنَاسِيهِ وَإِنْ طَالَ عَهْدُهُ ... وَمَا بَعْدَهُ لِلْعَيْشِ عِنْدِيَ مِنْ طَعْمِ[2]

بعد عرْضِ النَّماذج يُمكن أن نصلَ إلى خلاصةِ وصْفِ العلاقات بين المطلع والمقْطَع الشِّعْرِيِّ، الذي يَتَبَدَّى في تأطير صورة القَصِيدة الهذليَّة التي استطاع شاعِرُها إحكام السيطرة على طرفيها وتَقْديمها للمتَلَقِّي ككلٍّ متماسِكٍ، وتمكين المتلَقِّي مِن استرجاع المطلع الشِّعْرِيِّ، دون أن يفضحَ المطلع سرَّه كاملًا، فالعَلاقَة كما عَرَضْنا تُقدِّم المقْطَع الشِّعْرِيّ في صورة المنتهى وغاية المرام، أمَّا المطلع فهو الشرارة الأولى التي يتراءى منها الختام دون الوُصُول إليه، وهذه التقنيَّة الفنِّيَّة التي اعْتَمَدَها الشاعرُ الهُذَلِي وفَّرتْ للقصيدة عنصر التشويق والمفاجأة اللذين يجبران المتلقِّي على المتابعة إلى النِّهاية.

---

(١) (الديوان، ق٢/ص١٥١).

(٢) (الديوان، ق٢/ ص١٥٣).

وهذه العلاقات الثلاثُ تُعَدُّ مِنْ أبرز صور التَّرابُط الدّلالي والنَّحْوي بين المَقْطَع الشِّعْرِيّ والمطلع في الشِّعْر القديم، وتكشف عن جمالية التعاقد بينهما، وهذا يفضي إلى حقيقة الوحدة الفَنِّيَّة في القَصِيدة العَرَبِيَّة القديمة. ولا يمنعُ حصرنا للعلاقات في الأشكال الثلاثة: (التقابل، والتقاطع، والاستدارة) الزيادة عليها، فإن التمَظْهُرات المختلفة لِوَجْه العَلاقَة بين المَقْطَع الشِّعْرِيّ والمطلع، يُفْسِح المجال أمام الباحثين للزيادة عليها، فإنَّ الشِّعْر القوي لا يبلى مع كثرة الدَّرْس ولا يذبل من تكرار المدارسة.

المبحث الثاني:

عَلاقَة (المقْطَع) بالفصول

عَلاقَة المقْطَع الشِّعْرِيّ بالفصول

إنَّ تَرابُط الأبيات داخل الفَصْل الواحد، يُشْبِهُ تَرابُط الحُروف في الكلمة، فكما لا يجوزُ تقديمُ حرفٍ على حرف أو حذفه، كذلك لا يجوز تقديمُ بيتٍ على بيت داخل الفصل أو حذفه[1]؛ فالبيتُ لبنةٌ من لبنات الفصل، والفصل ركنٌ مِن أركان القَصِيدة، والقَصِيدة كلٌّ متكامِل، فتَنسجُ العلاقات بين الأبيات والفُصُول أشكالًا من الروابط؛ فيبدو مُترابطًا متماسكًا قويًّا يشدُّ بعضها بعضًا، ومِن أشكال تلك الروابط التي تتشكّل داخل الفصل الواحد، الرابطة الكائنة بين المقْطَع الشِّعْرِيّ والفصل الأخير الذي يَشْتَمِل عليه، أو اللوحة الأخيرة التي تحتويه، في القَصَائِد المُرَكَّبَة تَحْديدًا.

معنى ذلك أنَّنا في هذا الفصل سنُقْصِي القَصَائِد البسيطة؛ لِكَوْنها أحاديَّة البنية، متفرِّدة الموضوع، تتحقق فيها وَحْدَة الموضوع، ونسلِّط الضوء على القَصَائِد المتَعَدِّدة الشرائح.

وعلاقات المقْطَع الشِّعْرِيّ بالفصول تَتَشَكَّل في القَصَائِد المتعَدِّدة الموضوعات والمتجاورة الفُصُول، وذلك على رأي القرطاجنِّي (ت ٦٨٤ هـ) حين فرَّق بين القَصَائِد المُرَكَّبَة والبسيطة في قوله: "البسيطة: مثل القَصَائِد التي تكون مدحًا صِرْفًا أو رثاءً صِرْفًا، والمُرَكَّبَة هي التي يشتمل الكلامُ فيها على غرضَيْن؛ مثل أن تكونَ مُشْتَملة على نسيبٍ ومديح، وهذا أشد مُوافَقةً للنفوس الصحيحة الأذواق لما ذَكَرْناه من ولَعِ النفوس بالافتِتان في أنحاء الكلام وأنواع القصائد"[2]، وهذه الحرفيَّة البِنائيَّة في نسج القَصِيدة المُرَكَّبَة على الأخص؛ نابعةٌ "من اختلاط التجربة الذاتيَّة بالتجربة الجماعيَّة، ومن امتزاج شخصيَّة الشاعر بحياة القبيلة، وقد وقعت القَصِيدة الهذليةُ الجاهليَّة تحت سحر البِناء الفني المتداول؛ فاتسمتْ بتَعَدُّد الموضوعات"[3]،

---

(١) يُنْظَر: تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، محمد محمد أبو موسى، (ص: ١٦٦).

(٢) منهاج البُلَغاء وسِراج الأدباء، حازم القرطاجنِّي، (ص: ٣٠٣).

(٣) البِناء الفنِّي في شِعْر الهُذَلِيِّين، إياد عبد المجيد إبراهيم، (ص: ٢١).

وليس مِن وكدي في هذا المقام أن أفيضَ القـول في التفريـق بـين القَصِـيدة المُرَكَّبَـة والقَصِيدة البسيطة؛ وذلك لأنَّها أصبحتْ منَ المُسلَّمات الـتي لا جـدال فيهـا، وإن مـا يُمكن أن نسعى جاهدينَ لنميط اللثـام عنـه هـو آراء الدارسـين في عَلاقَـة المقْطَـع الشِّعْرِيّ بالفصل الذي يشتَمِل عليه في القَصَـائِد المُرَكَّبَـة عنـد القـدماء والمعاصـرين، وتَمَكُّنُ المقْطَع الشِّعْرِيّ من أداء رسالة الفصل الذي احتَضَـنَهُ وبيـان الخصوصـيَّة الـتي تفرَّد بها المعنى المختار للمقطع الشِّعْرِيِّ، و علاقته أيضاً بفصول القصيدة الأخرى.

أمَّا فيما يَتَعَلَّق بالمِحْور الذي يُبسط فيه القول عن آراء الدارسـين لطبيعـة العَلاقَـة بين المقْطَع الشِّعْرِيّ والفصول – نجد أنَّ أبرز الآراء النَّقديَّـة الـتي حملتْهـا لنـا المكتبـةُ العَرَبيَّة القَديمَة هو رأي حـازم القرطـاجنِّي (٦٨٤هـ)؛ إذ إنَّـه تنـاول خصوصـيَّة المقْطَع الشِّعْرِيِّ وعلاقاته في هذا الموضع مـن القَصِـيدة خاصَّـة، وذلـك في معـرض حديثِه عن مُصْطَلح (التَّحْجيل)، فقد وَجَدْنا حازمًـا تَعامَـل مـع المقْطَـع الشِّـعْرِيّ في القَصَائِد المُرَكَّبَة على نحو خاصٍّ، ونظر إليـه مـن زاويـتين؛ أولهمـا: كونـه المقْطَـع الشِّعْرِيّ الذي يقابلُ المطلع في الجهة المقابلة من الـنَّصِّ، وقـد فصَّـلْنا القـول في رأيـه هذا في فصلٍ سابق[1]، وثانيهما: أنَّه بيت يقَع في آخر فصـلٍ مـن فُصُـول القَصِـيدة، يتوجب على الشاعر أن يجيدَ فيه، ليتَحَقَق ما سمّاهُ بـ: (التحجيـل)، الـذي قصـد بـه "العنايةُ الشديدةُ بآخر بيتٍ في الفصل، ومـن القَصِـيدة"[2]، ثم نلمـس تأكيـده علـى معانٍ ترفع مِن قدر النَّص إذا توافرتْ فيـه وأجـادَ فيهـا الشـاعرُ، وقيَّـده بشُـرُوطٍ وأركانٍ من الجيد أن يتحلَّى بها هذا البيت بالـذات، ومنـها: أنْ يكـون معـنى بيـت التَّحجيل مُتَضَمنًا لمعاني الفصل على وجهٍ ما من وجـوه التضـمُّن، ويكفـي أن تترامـى معانيه إلى الجِهَة التي بها تؤكد هذه المعاني، أو أكثرها، سـواء علـى جِهـة الاسـتدلال، أو على جهة التَّمثيل، وأن يكونَ معنى هذا البيت من المعاني الـتي للأغـراض الإنسـانيَّة علاقة بها، وهذا أصل في معاني الشِّعر، يقـول القرطـاجني: "فيكـون في وُرُود البيـت

(١) يُنْظَر: الفصل الأول من الرسالة، (ص:٢٤).

(٢) تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجنِّي، محمد محمد أبو موسى، (ص: ١٧٤).

الأخير الذي يتضمن حكمًا أو استدلالًا على حكم، إثر المعاني التي لأجلها بُيِّن ذلك الحكمُ أو الاستدلال عليه إنجاد للمعاني الأُول، وإعانة لها على ما يراد من تأثر النُّفوس لمقتضاها، فكان ذلك من أحسن ما يعتمد في الفُصُول وأزْيَنه لها"(١)، "ومعنى إنجاد للمعاني: توكيدها، وإعانة على ما يراد منها... ثمَّ يُشير حازم إلى ضرورة العناية ببناء هذا البيت، وأن يكونَ سَهْلًا عذبًا واضحًا، متمكن القافية، وهذا وإن كان واجبًا للأبيات كلِّها، فإنَّه في بيت التحجيل أوجب"(٢)، فتبدو عناية القرطاجنِّي (٦٨٤ هـ) بالمقْطَع الشِّعْرِيّ في القَصِيدة المُرَكَّبَة واضحةً مركَّزةً؛ لِكَوْنه آخر بيت في القَصِيدة، ومبلغ الفصلِ الأخير ومنتهاه وغايته.

معنى هذا أن التعامُل مع المقْطَع الشِّعْرِيّ في القَصِيدة المُرَكَّبَة يختلف عنه في القَصِيدة البسيطة، ومدار الاختلاف في الدور الوظيفي الذي يؤدّيه المقطع في كلا النَّوعَيْن، وذلك لأن القَصِيدة البسيطة، تَتَطلَّب من مقطعها الشِّعْرِيّ أن يؤدِّي دورًا أحاديًّا باعتباره آخر بيتٍ في القَصِيدة فحسب، أمَّا المقْطَع الشِّعْرِيّ في القَصِيدة المُرَكَّبَة فالدَّور الذي يؤدِّيه تعزيزيٌّ يشدُّ بناء النَّص، ويُحافظ على تكامُلِه؛ لِكَوْنه آخر بيت في الفصل، وآخر القَصِيدة بالكلية.

والفارق الثاني هو: أنَّ المقْطَع الشِّعْرِيَّ في القَصِيدة البسيطة يعتبر الضلع السُّفلي الذي تؤطر به صورة النَّص الكاملة، وغالبًا ما تكون العَلاقَة ظاهرة، والرَّبط جليٌّ لا يحتاج إلى جهد ومزيد مراجعة، فإنَّ القَصَائِد الهُذَلِيَّة ذات الموضوع الواحد في شِعْر الهُذَلِيِّين "أوضح وأظهر؛ ذلك لأنَّ الأبيات القليلة لا يُمكن أن تسع أكثر من موضوع"(٣)، أمَّا في القَصَائِد المُرَكَّبَة فإنَّه يعتبرُ ضلعًا سُفليًّا للفصلِ، وحائطًا جنوبيًّا للقصيدة برمَّتِها.

فإننا نجد من الباحثين مَن كان له فضلُ الإشارة إلى هذا الربط بين تقنيتي التحجيل في الأبيات الأواخر في فُصُول القَصِيدة وبين المقْطَع الشِّعْرِيّ فيها، فذُكر

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، (ص: ٣٠٠).

(٢) تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجنِّي، محمد محمد أبوموسى، (ص: ١٧٨).

(٣) البِناء الفني في شِعْر الهُذَلِيِّين دراسة تحليلية، إياد عبد المجيد إبراهيم، (ص: ١٩).

أنَّ تحجيل أواخر الفُصُول هي: (الخواتيم الجُزْئِيَّة الداخلية)، وتحجيل المقْطَع الشِّعْرِيّ هو (تحجيلٌ للخاتمة الأخيرة)، فقد ذكرت د. سامية موسى: "أنَّ الخواتيم الداخلية أو الخواتيم الجُزئيَّة المنتشرة في القَصِيدة، والتي يأتي بها الشاعرُ عبر موقف فكريٍّ يُنَظِّمه، ولا يؤجل هذه الحكمة أو يُؤَخِّرها إلى نهاية القول.

هذه الخواتيمُ الداخلية أو الجُزْئِيَّة تختلف في طبيعة دراستها عن طبيعة بحثِنا الذي يهتمُّ بالخاتمة الأخيرة"[1]، معنى هذا أن الباحثة تقرُّ بأنَّ لأبيات التخلُّص طبيعةً مختلفةً، إلاَّ أنه أَطْلَق عليها خاتمة داخليَّة أو جُزْئِيَّة في معمار النص، لذلك تمخَّضَت بين فنِّ تحجيل الفُصُول داخل النَّص والمقْطَع الشِّعْرِيّ وشائجُ تبقيهما في دائرة الختام، مع مُراعاة اختلاف طبيعة كلٍّ منهما.

أمَّا تتبُّع العلاقات النَّصِّيَّة في القَصَائِد المُرَكَّبَة واسْتِنْتاجها، فإنَّها تحتاج إلى تأنٍ ودِقَّةِ نظر وقُدرةٍ على الرَّبْط والتأوُّل والمراجعة؛ لكون الشاعر حين يرمي إلى قطع النَّص لا بدَّ أن يتخيَّره مُناسبًا للفصلِ الأخير منها، وللقصيدة بالكُلِّيَّة، فالشاعرُ الجاهليُّ كان حريصًا على أن توحي مقدِّمات قصائده بغَرَضِه الرَّئيس[2]، فقد كان لا بدَّ أن يتحيَّن ذلك حينما يتَّجه بالنَّص إلى مقطَعِه الشِّعْرِيِّ، ويكون البِناء الشِّعْرِيُّ كاملًا حاضرًا في ذهنه ليوفِّر له التماسُك والانسجام، كما تَتَسَلْسل فيه الموضوعات تسلسُلًا فنِّيًّا، ويتدرَّجُ في عرض الفكرة حين الانتقال من جُزْئِيَّة لأُخْرى، تسلّم القياد إلى ما بعدها في تَرابُط وتلاحُم يؤدِّي إلى تحقيق الوَحْدة العُضْوِيَّة المتَماسِكَة للنص[3].

ومِن الدَّارسين المعاصرين مَن تَنَبَّه لنُشوء تلك العَلاقَة وتبيَّن فاعليتها ودورها في معمار القَصِيدة الجاهليَّة المُرَكَّبَة وإسهامها في تماسُكه، في حين أطْلَق بعضُ الدارسين المعاصرين على الفصل الأخير من القَصِيدة القَدِيمَة مُصْطَلح: (المشهد الختامي)، وفي القَصِيدة الحديثة مُصْطَلح: (المقْطَع الأخير)، وهذه النَّظْرَةُ الشموليَّةُ

(١) خواتيم القَصيدة في شِعْر المتنبِّي، دراسة في الأنماط والمعمار الفني، سامية حمدي، (ص: ٢٢).
(٢) عناصر الوحدة والرَّبط في الشعر الجاهلي، سعيد الأيوبي، (ص: ٢٩٨).
(٣) بناء القَصِيدة في شِعْر الناشئ الأكبر، علي إبراهيم أبو زيد، (ص: ٨٤).

التي جمعت المقْطَع الشِّعْرِيّ مع الفصل الأخير، تؤيِّد إحساس الدارس بتلك العَلاقَة الناشئة بين المقْطَع الشِّعْرِيِّ والفصل الذي يشتمل عليه، واعتباره جُزءًا من الفصل المتأخِّر في القَصِيدة المُرَكَّبَة يلتحم بها ولا ينفك عنها، في حين أنَّ التمهيد للمقطع الشِّعْرِيِّ أصبح من المهام التي يؤدِّيها الفصلُ الأخير؛ لأنه "لا يُمكن القول بأن بيتًا واحدًا يأتي به الشاعرُ خاتمة مفاجئةً يُفاجئ القارئ أو السامع بها، ولكنه قائدٌ ماهِرٌ يُخَفِّف من سرعته قبل لَحْظَةِ الوصول، ويومئ إلى من حوله بأنَّه قارَب النِّهايَة ووصل إلى نُقطة الختام، فقد تكون الخاتمةُ بيتًا أو بيتين أو أكثر، يستغرق المعنى الختاميَّ فيها..والأبيات التي مهَّدتْ للختام لا يُمكن إغفالها، فهي التي تُساعدُ على أنْ تكونَ الوقفةُ الأخيرةُ وقْفةً طبيعيَّة متوقَّعةً يَدْخُل الشاعِرُ إليها خطوة فخطوة، يجمعُ تلك الأبيات التي تأتي قبل الخاتمة خلاصة جزئيَّات الأفكار وفرعيَّات المعاني إلى أن تأتي الخاتمة في مكانها الطبيعي متوقَّعةً، مُرتقبةً، مُستقرَّةً"(١)، وقد بلغ ببعض الباحثين أن يعدَّ الفصل الأخير من القَصِيدة المُرَكَّبَة كلَّه خاتمة لها، وتعامل معه أثناء دراسة القَصِيدة من هذا المنطلق، كما هو الحال عند د. سامية، وذلك في قولِها: إنَّ "الأفكار داخل الخاتمة الواحدة تُحاول التَّهْيِئة والتركيز وُصولًا إلى القول الأخير، الذي قد يعلو فيه الصوتُ مرةً واحدة إعلانًا للذروة، أو الحَبْكة، أو نقطة الختام، وقد تحمل الخاتمةُ رُمُوزًا ودلالاتٍ لأفكار النَّص الأدبي ومَضامِينه الكبرى، وقد تكون الرُّموز في آليات المعمار في اللفظة أو الصورة كما كانتْ في الفكرة والمضمون"(٢).

وجُملة ما يختصُّ به المقْطَع الشِّعْرِيُّ في القَصَائِد المُرَكَّبَة، تبدو في أنَّ الشاعِرَ "ما إن ينتهي مِن مقدمته ووصف ناقَتِه وبَدْء رحلته يميل إلى التركيزِ على غرَضٍ أو غرضَيْن؛ كالفَخْر أو المديح أو الاعتذار أو الهِجاء، في حين تستقلُّ بعضُ الأغراض الشِّعْرِيَّة بذاتها عمومًا، كما أن بعض القَصَائِد قد تنتهي نهاية طبيعيةً، على اختلاف

(١) السابق، (ص: ١٠١).

(٢) خواتيم القَصِيدة في شِعْر المتنبي، دراسة في الأنماط والمعمار الفني، سامية حمدي، (ص: ٧).

أغراضها؛ حيث يتحقق للقصيدة ما يكون الاصطلاح عليه بالتسلسُل المنطقي والترابُط الفني بين أجزائها المختلفة لتنتهي أو تختم في جزءٍ نهائي لها الانسجام الذي يؤلِّف تكامُل نسيجها الشِّعْرِيّ فنيًّا وأسلوبيًّا حيث تحقق الخاتمة أو النِّهايَة استقرار القَصِيدة واستقرار حَرَكَتِها الفَنِّيَّة"(١).

وبعد استقراءٍ للمقاطع الشِّعْرِيَّة في القَصَائِد المُرَكَّبَة، ارتأيتُ أن أجمع ما تفرَّق من الرؤى والنتائج التي بدتْ في العلاقات بين المقْطَع الشِّعْرِيِّ والفصل، وأُدْرِج ما توصَّلتُ إليه من نتائج توصَّل إليها البحثُ، من خلال نماذجه، فإنَّ العَلاقَة بين المقْطَع الشِّعْرِيِّ والفصل تَتَشَكَّلُ في نَمَطَيْنِ أساسيَّينِ، وتتمثَّل في بُعدينِ مُتوازيينِ وسِمَتَيْن مُتلازِمَتَيْن، يتمكَّن بهما المقْطَع الشِّعْرِيُّ في مكانه في القَصِيدة، ويؤدِّي دوره المنوط به.

فالنَّمطُ الأول من أنماط عَلاقَة المقْطَع الشِّعْرِيِّ بالفصل يمكنُ أن نطلِقَ عليه: (**الامتداد**) الذي يُقصَدُ به أن يكونَ المقْطَع الشِّعْرِيُّ امتدادًا طبيعيًّا للموضوعِ المطْروحِ في الفصلِ الأخيرِ، ويُؤدِّي دور الحد الفاصل بين حالتي الإنشاد ومفاجأة الصَّمت، ويشكل لبنة مِن لبنات الفصل الأخير من القَصِيدة لا يُستَغْنَى عنه بحالٍ من الأحوال؛ إذ يُؤدِّي دَوْرًا متمِّمًا لمحتواه، ويضيفُ للفصل الأخير تفصيلًا جديدًا؛ إذ لا بدَّ أن يكونَ المقْطَع الشِّعْرِيُّ في القَصَائِد المُرَكَّبَة مُؤَدِيًا دور الامتداد المقنع للفصل الأخير والنهاية المختارة له؛ بحيث لو نَزَعْنا المقْطَع الشِّعْرِيَّ مِنَ النَّص واستَبْدَلناه بغَيْره؛ نلمس تحوُّلًا في مجريات الفصل حقيقة وتأويلًا، وهذا ما عناه القدماء من الدارسين حين أشاروا إلى أنَّه "ينبغي أن يكونَ آخر بيت قصيدتك أجود بيتٍ فيها، وأدخل في المعنى الذي قصدتَ له في نظمها"(٢)، ثُمَّ إن امتداد المقْطَع الشِّعْرِيِّ يهدي إلى وضع حدٍّ للتدفُّق الشِّعْرِيِّ، وبما أنَّه يقعُ في آخر القَصِيدة يُشْتَرطُ فيه ألاَّ تطلب النَّفس بعده زيادة، ولا تتطلَّع لإشباع رغبةٍ أو تخفيف حِدَّةِ

---

(١) دراسات في الشِّعر الجاهلي، عناد غزوان، (ص: ٥٣).

(٢) الصناعتَيْن، لأبي هلال العسكري، (ص: ٥٠٣).

توتُّر أثارها النَّص من مرحلة البداية، كما أنَّه مـــن المطلـــوب أن يمـــرَّ المَقْطَـــع الشِّـــعْرِيُّ بمرحلة التَّهْيئة التي تتمثَّل في الفصل، ثم القطع نفســـه، ثمَّ الأثـــر الـــذي يتركـــه المَقْطَـــع الشِّعْرِيُّ، وهذه المراحلُ البنائيَّة التي حـــدَّدَها المعاصـــرون تُبـــيِّن أن المَقْطَـــع يجـــب ألاَّ يكونَ نهايةً للأبياتِ فحسب، بل النِّهايَة الطَّبيعيَّة البنائيَّة للنصِّ كاملًا[١].

وقد رَصَدْنا في ديوان الهُذَلِيِّين ثلاثَةَ أشـــكالٍ لامتـــداد المَقْطَـــع الشِّـــعْرِيِّ: أولهـــا: الامتداد الموضوعي الذي يؤدِّي فيه المَقْطَع الشِّـــعْرِيّ دورَ التمـــام في موضـــوع الفصـــل؛ كالغزل أو الرثاء أو الهجاء أو المديح أو الفخر، بحيث يكـــون المَقْطَـــع الشِّـــعْرِيُّ متمِّمًـــا لتلك الصفات التي حشدَها الشـــاعرُ للشـــخص، وميزتـــه أنَّـــه قابـــلٌ للتطويـــل إلى أن تنقضي الصفات المرادة، أمَّا الشكلُ الثاني فهـــو الامتـــدادُ القَصصـــي؛ حيـــث يكـــون المَقْطَع الشِّعْرِيُّ مُشتملاً على حدثٍ أو وَصْفٍ يكمل القِصَّـــة الشِّـــعْرِيَّة الـــتي ينســـجها الشاعرُ في هذا الفصل، والشَّكْلُ الأخير هـــو الامتـــداد الصـــوريُّ الـــذي يعتَمِـــد فيـــه الشاعِرُ قطع القَصِيدة على تشْبيهٍ مُتكامِلٍ أو على المشبَّه في التَّشبيه الدَّائري.

والسِّمَةُ الثانية يمكن أن نســـمِّيَها (**الارتـــداد**)[٢]، ونعـــني بهـــا رُجُـــوع المَقْطَـــع الشِّعْرِيّ نحو الفُصُول الأخرى المكوِّنة للقصيدة، وارتباطه بها؛ بحيـــث يحفـــظ للقصـــيدة التَّماسُك والوحدة، فيرجع معنى المَقْطَع في حالة ارتداده نحـــو الفُصُـــول الأخـــرى علـــى مستوى التَّرابُط الشَّكلِيِّ المتاح حقيقةً أو تأويلًا.

والتماسًا للتكامُل الفنيِّ بـــين دوري المَقْطَـــع الشِّـــعْرِيّ (الامتـــداد والارتـــداد) في القَصَائِد المُرَكَّبَة، يُمكن أن نفصل القول فيهما، بتحليـــل قصـــيدةٍ مركبـــةٍ لأبي ذؤيـــب الهذلي، مطلعُها (الطويل التام):

صَبَا صَـــبْوةً بَـــلْ لَـــجَّ وَهْـــوَ لَجُـــوجُ ... وَزَالَـــتْ لَهَـــا "بِـــالأَنْعَمَيْنِ" حُـــدُوجُ

كَمَـــا زَالَ نَخْـــلٌ "بِـــالعِرَاقِ" مُكَمَّـــمٌ ... أُمِرَّ لَهُ مِـــنْ "ذِي الفُـــرَاتِ" خَلِـــيجُ[٣]

---

(١) يُنْظَر: الصنعة الفَنِّيَّة في شِعْر المتنبِّي دراسة نقديَّة، صلاح حافظ، دار المعارف، عام١٩٨٣م، ط١، (ص: ٤٥١).

(٢) بمعنى الرّجوع، [يُنْظَر: لسان العرب، مجلده، (ص: ١٨٤)].

(٣) (الديوان، ق١/ص٥٠).

تترَكَّبُ هذه القَصِيدةُ من عدَّة فصولٍ متسلسلةٍ؛ أولها: فصل الظَّعائن التي يذكر فيها رحيلَ أمِّ عمرو، ويصف لوعة فراقِه وشديد ألَمِه حين زمَّت الركائب للسفر، ثمَّ نجده يتخلَّص منه إلى لوحة جديدة يصف السحاب المحمَّل بالماء وما يتعلَّق بهذا المشهد من تبيانٍ لمصدره الأول الذي تحمَّلت منه المزن ماءها ثم انصبابه الشديد على الأرض، ثمَّ يرثي (ابن عنبس) بقوله:

فَإِنْ تَصْرِمِي حَبْلِي وَإِنْ تَتَبَدَّلِي خَلِيلًا وَمِنْهُمْ صَالِحٌ وَسَمِيجُ
فَإِنِّي صَبَرْتُ النَّفْسَ بَعْدَ"ابْنِ عَنْبَسٍ" وَقَدْ لَجَّ مِنْ مَاءِ الشُّؤونِ لَجُوجُ
لِأُحْسَبَ جَلْدًا أَوْ لِيُنْبَأَ شَامِتٌ وَلِلشَّرِّ بَعْدَ القَارِعَاتِ فُرُوجُ
فَذَلِكَ أَعْلَى مِنْكِ فَقْدًا لِأَنَّهُ كَرِيمٌ وَبَطْنِي بِالكِرَامِ بَعِيجُ
وَذَلِكَ مَشْبُوحُ الذِّرَاعَيْنِ خَلْجَمٌ خَشُوفٌ بِأَعْرَاضِ الدِّيَارِ دَلُوجُ
ضَرُوبٌ لِهَامَاتِ الرِّجَالِ بِسَيْفِهِ إِذَا حَنَّ نَبْعٌ بَيْنَهُمْ وَشَرِيجُ
يُقَرِّبُهُ لِلْمُسْتَضِيفِ إِذَا أَتَى جِرَاءٌ وَشَدٌّ كَالحَرِيقِ ضَرِيجُ(١)

وهو في هذه اللوحة من القَصِيدة يصفُ صبره بعد أن قضى"ابن عنبس" نَحْبَه، الذي لم يمنعه من البكاء وتسكاب الدُّموع، ولكنَّه يتجلّد ليَراهُ الشامتون مسلِّمًا ثابتًا، وهذا المعنى من المعاني العميقة التي تطرَّق إليها أبو ذؤيب في غير هذه القَصِيدة، من مثل قولِه في عينيَّته الشهيرة:

وَتَجلُّدِي لِلشَّامِتِينَ أُرِيهِمُ أَنِّي لِرَيْبِ الدَّهْرِ لاَ أَتَضَعْضَعُ(٢)

ثم يلجُ إلى موازنة بين ابنة السهمي وابن عنبس – واسمه نشيبة يذْكُره في قصائد أخرى – ترجحُ فيها كفَّة الأخير، لأنه كريم، ولكنَّ شاعِرَنا بعيجٌ بطنه بالكرام، ومعنى ذلك أن موت الكرام الذين استعان بهم على أمور الحياة يشقّ بَطْنَه، فلا تزال تصيبُه باعجة بموتِ خليل وحبيب، ذلك الرجل الذي يتَّصِفُ بأنَّ مشيَه في السِّلْم تختلف عنها في الحرب، فهو في السلم يمشي في الحيِّ مشية

---

(١) (الديوان، ق١/ص٦٢).

(٢) (الديوان، ق١/ ص٣).

المستأنس الثقيل من الفتيان، أمَّا في الحربِ فيكون خفيفًا سريعًا.

ويقطع القَصِيدة ببيتَيْنِ يتعلَّق ثانيهما بالأول، فقد ذكر أنَّه ضروبٌ للرؤوس بالسَّيْف إذا ترامى غيره بالقسيِّ المشقوقة ثم يدنو المرثيّ من المستغيث، فيغيثه بسرعة.

وفي هذا الفصل الأخير يُمكن أن نلمس في أداء المقْطَع الشِّعْرِيِّ دَوْرَ الامتداد لموضوع الفصل الذي احتواه، فقد ختَم الشاعرُ ذلك الفصل الرثائيَّ بصفتَيْن تتمثَّلان في المرثيّ، وهي الشَّجَاعَة فهو مِقْدامٌ في الحربِ حتَّى إنَّ المقاتلين إذا تراموا بالسِّهام من بُعد، ضربَ رؤوسهم بالسيفِ من قرب في دلالة على الجُرأة والإقدام، وفي البيت الثاني من المقْطَع الشِّعْرِيّ يصفه بالسرعة في العدو لإنقاذ المستغيث.

فإنَّنا نلمس في هذا الامتداد ضَرْبًا من التعليل لما أسلف ذكره في قوله: (لأنَّه كَرِيمٌ وَبَطْنِي بِالكِرَامِ بَعِيجُ)، فالكريم هو ذلك الشخصُ الشُّجاعُ السريع العَدْوِ لإنقاذ المستغيث، فلم يكنْ همُّ الشاعر أن يقطعَ القَصِيدة على وصف الفُرُوق بين مشيتيْهِ في الحرب والسلم؛ لأن هذا الاختلافَ مُلاحظ في جميع أفراد الجيش؛ سواء بسبب الخوف والإحجام، أو البسالة والإقدام؛ لكنَّه صرف اهتمامَه إلى تقرير اتِّصاف المرثيّ بالشَّجاعة والإغاثة التي جعلتْه يعلو مرتبةً، وأصبحت تلك الصِّفتَان تدلَّان على اختلاف الغاية مع تفرُّد الوسيلة، فالإقدام لغايتَيْن هما: (الإنقاذ، وضرب هامات الرِّجال)، فالمقْطَع الشِّعْرِيُّ شكَّل بالنِّسبة للفصل **امتدادًا موضوعيًّا** للرّثاء، وهو الموضوع الذي خصص له هذا الفصل من القصيدة.

أمَّا فيما يتعلَّق بارتداد المقْطَع الشِّعْرِيِّ فإنَّنا نتبيَّنُ قيمةَ التواشج بين المقْطَع الشِّعْرِيِّ وما اشتملتْ عليه اللوحاتُ الأخرى في القَصِيدة عينها، من خلال الجدول التالي، الذي جعلته نموذجًا توضيحيًّا لتشكُّل الامتداد والارتداد في القَصِيدة القديمة:

نموذج: لعلاقات المقْطَع	**سمةُ العَلاقَة**	**فصولُ القَصِيدة**	**عدد الأبيات**
		الفصل الأول: الأطلال والظعائن.	٥أبيات

الشِّعْرِيِّ بالفصول في القَصِيدة المُرَكَّبة		**الفصل الثاني**: السحاب والمطر.	١١بيتًا
		الفصل الثالث: الغزل "ابنة السهمي".	١١بيتًا
	الامتداد	**الفصل الرابع**: الرثاء "ابن عنبس".	٥أبيات
		المَقْطَع الشِّعْرِي.	بيتان

جدول (٥)

إنَّ أول مُلاحظة يمكن أن نُبَيِّنَها هنا هي: قيام القَصِيدة على ضربٍ عميقٍ مِنْ ضروب المزواجة والثنائيَّة التي تقوم تارةً على التضاد، وتارةً على التوكيد والترادف وأخرى للتفصيل والتقسيم، ما يفتحُ أمام القارئ فضاءً واسعَ الدلالات، ومن ثَمَّ يدعّم رؤية التماسُك والالتحام من الناحية الدلاليَّة، ومن أشْكال الثُّنائيَّات التي اشتمل عليها البيتُ المفرد على طول القَصِيدة وبان الإلحاحُ عليها فيها قوله: (صبا صبوة بل لَجّ لجوج، الأنعمين، نظرت عاشقٍ وقدس، فأعقبَ نشءٌ بعدها وخروج، نجديّة ويمانيَّة، هيدبٌ يعلو الشراج وهيدبٌ مُسِف، تضارعٌ وشامة، يدوم الفرات فوقها ويموجُ، تصطفي وتغوجُ، تصرمي وتتبدّلي، صالح وسميجُ، لأُحسبَ ولينبأ،كريم وبطني بالكرام بعيج، نبعٌ وشريجُ، جراءٌ وشدّ)، كُلَّ هذه الثُّنائيَّات التي عَرَضْنا لها فيما بين القوسَيْن أسْهَمَتْ إلى حدٍّ كبيرٍ في تماسُك النَّص والمحافظة على دفْءِ الشُّعُور حتّى آخره، كما جعلتِ القارئ يتَّخذ من تلك المزاوجات علامةً يهتدي بها إليه، ويدركُ أنَّ الشاعرَ قد وضعَ من بين هذه الثنائيات كلِّها حدًّا فاصلًا بين البقاء والفناء، وبين اللقاء والفِراق، وبين الحبِّ الزائف والحُبِّ الحقيقي؛ كنتيجةٍ يقِينيَّةٍ وصل إليها الشاعرُ مِن خلال التجربة الشخصيَّة مع الجنسَيْن من البشر، ومع مظاهر الطبيعة الكونيَّة؛ فكلّها أثبتتْ محدوديَّة السعادة وأزليَّة الشِّدَّة والمكابدة، قال الله تعالى: ﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ فِي كَبَدٍ﴾[1]، ومِن مظاهِر السعادة في القَصِيدة (اللقاء والسقيا)، ومن صور الشِّدَّة والمكابدة (مفارقة الحيِّ أو الميِّت).

وحينما تكشَّفتْ مفاتحُ النَّص أصبحَ مِن اليسير البَدْء في بيان الارتداد الدلالي

---

(١) سورة البلد، (آية: ٤).

الذي تحمَّلتْ به العَلاقَة بين المقْطَع الشِّعْرِيِّ ولوحة الظعائن التي لم يطل الشاعر فيها ولم ينهمك في تفصيل تفاصيلها، ولكنَّه قدَّر في لمحةٍ سريعة حجم الأَلَم الذي رسمتْهُ نظرة عاشقٍ تجاوزتْ تلك المسافات والجبال الشمَّ، في مشهدٍ يَسُودُه الصمتُ إلى صوتِ الرّواحل التي لم تشعرْ بمن فوق ظهْرِها، فتنبلج العَلاقَةُ بين هذا المشهد وبين المقْطَع الشِّعْرِيِّ الذي يضجُّ بالحركة والسرعة والضَّرب والإقدام، في المحافَظة على التناقُض الماثل في وجْهَي الحياة، ذلك التناقُض الذي حرَص منذ بداية النَّص أن يَصْدِمَنا به، فإذا كانت الحياةُ صمتًا وجلبةً في آنٍ واحد، فلا يُستغربُ أن تكون لقاء وفراقًا أيضًا، ثمَّ نراه يقودنا إلى فصْلِه الأخير بإلماحه للفراق والتعريج عليه بلا توغُّل، فارتداد المقْطَع الشِّعْرِيِّ نحو هذا الفصل حفظ لنا غايةً أكَّد عليها في اللوحة الثانية، فالخصب والمطر الذي تروَّت سحائبُه من البحر فغدتْ سودًا محمَّلةً بالماء، تبرق وترعدُ بعد أن كانتْ في العدم أصبحتْ سحائب مثقلاتٍ ينهَمِرُ منها الماءُ بقوَّةٍ فتَّاكةٍ، فكلُّ شيءٍ ينشأ من العدمِ ويعودُ إليه، فقد ألَحَّ الشاعرُ في ربطه بين المقْطَع الشِّعْرِيِّ وهذا الفصلُ على معنى السعادة الوقتيَّة التي تبهج النَّاظِر في موسم الخصب، فهي رسالةُ الإنسان النبيل الذي ينسل من الكرام، ثمَّ لا يلبث أن يشبَّ ويضرب في الأرض؛ ليحقق لقبيلته المفاخِرَ التي يرتوي بها تاريخُها، ثمَّ يمرُّ مرَّ السحاب، ويقضي عليه حكمُ الفناء.

أمَّا فصل الغَزَل الثالث: فارتداد المقْطَع الشِّعْرِيِّ نحوه ظهر في المقارنة الصريحة بين الحُبِّ الزائف المُغرض، والحبِّ الأخوي الصادق، كلُّ تلك الفصول تَضَافَرتْ لتفضي بالشاعر إلى أن يذكرَ "ابن عنبس" الذي تمثَّلتْ فيها الفضيلة، ولكن سُنَن الكَون أقوى من رغبة الإنسان الذي ينْخَرِط في نظامها.

والمقْطَع الشِّعْرِيُّ في قصيدة ساعدة بن جُؤَيَّة يُعَدُّ صورةً مِن صوَر الامتداد الموضوعيِّ، فهي قصيدةٌ مكونة من ثلاثة فُصُول؛ أولها: ذكر الشيب، ثم قصة الوعل، وانتهى أخيرًا إلى الرثاء، وذلك في قوله (البسيط التام):

يَا لَيْتَ شِعْرِي أَلاَ مَنْجَى مِنَ الهَرَمِ — أَمْ هَلْ عَلَى العَيْشِ بعدَ الشَّيْبِ مِنْ نَدَمِ

والشَّــيبُ داءٌ نجــيسٌ لا دَواءَ لــهُ لِلْمَرْءِ كَانَ صَحِيحًا صَـائِبَ القُحُـمِ[1]

وفي هذا الفصل الأول يذكرُ الشـاعر الشـيبَ في سـبعة أبيـاتٍ، يصـف الهـرم ومظاهِرَهُ الجسميَّة كالضعف؛ حيثُ يرى وكأنَّـهُ وسـنانٌ مـن النَّـوم، و إنّمـا هـو الضعفُ والعجز، ويُبُوسُ المفاصل ووهنها، يجمعُ في صـيفهِ عـدَّة شـتائه لفـرط الـبرد الذي يشعُرُ به، وكذلك رعشة الكفّين ورقّة العظم، أمَّا مظـاهرهُ النَّفْسـيَّة فإنهـا تـبرزُ في لوم النّفس وتأزُّم الهرم حين التخلف عن مشاركة الشباب إذا سـار الحـي، ثمَّ بعـد ذلك يُطرقُ ويسترسلُ في ذكر الوعل وشأنه مـع الرّامـي، في عِشْـرين بيتًـا يبـدؤُها بقوله:

تَـالله يبقَـى علـى الأَيّـامِ ذُو حِيَـدٍ أدفى صَلودٌ مِـنَ الأوعـال ذُو خَـدَمِ
يــأوي إلى مشــمخراتٍ مصــعَّدةٍ شُمٌّ بِهـنَّ فـروغُ القـانِ والنّشَـمِ[2]

يقصُّ في هذه الأبيات وما تلاها قصَّة الوعل، فيبدأ بوصـف هيأتِـه وصـفًا دقيقًـا من حيث اللون والحجم، فهو أبيض اليدَيْن ثمَّ يرسم الخلفيَّـة المكانيَّـة للمشـهد الـتي اختارها في المرتفعات العالية حيـث شـجرتا القـان والنَّشـمِ، ففوقـه رؤوس الجبـال وأسفله مناقعُ الماء الممتلئة بشجرٍ يشبهُ النسرين والزيتون الـبري، يتـوجَّسُ حـذرًا مـن شجرٍ اسمه (الصَّوم)؛ لأنه يشبهُ هيئة النَّاس، فيتـوارى فزعًـا، إلاَّ أنَّ حـذره لم يُسـلمهُ من رامٍ قُدِّرَ له معه قوسٌ نصلهُ كورقِ الزيتون، ترقَّب الصـائد للفريسـة حتّـى اخـتلط النُّور بالظُّلْمة ونُسِج على السماء غبس الليل ومال النَّهـار إلى الـزوال، حينـها تنـاوَل سهمه فرمى الوعل رمية أصابته فشقته من ناحيـة وخرجـت مـن الأخـرى، ولكنَّـه راغ ناحية الجبل والسهم فيه، ثمّ كبا على سهمٍ تخلـل الضـلوع، كأنَّهـا فريـدة قـد خرجتْ من الخيط النّاظم، وبعد مشهد القتل قام الشاعرُ بسَرْد ما يُعانيـه الوعـلُ قبـل أن يُصرع ويردى قتيلًا، أنَّه مُنِع الماء فأمسى طاويًا، يشـتمُّ رائحـة المـاء في أي ناحيـة

(١) (الديوان، ق١ /ص: ١٩١)

(٢) (الحيد: القرن، أدفى: الذي في قرنه دفى وهو الحدب، صلود: يضرب الصخر برجله، ذو خدم: أي أعصَم وهو من من الوعول في يديه أو في إدامهما بياض، مشمخرّاتٌ: مرتفعات، القان والنّشم: شجران تتخذ منهما القسيّ العَرَبيَّة).

يصبُّ يتشوَّق للائحة البرق الذي صبَّ بعد وهنٍ مـــن الليـــل، فباتـــت البقـــرُ طرابًـــا، وبات ليلته لم ينم، وهذا البرقُ الصادر عـــن ســـحاب نشـــأ في الســـماء بعـــد هـــدوء وسكون كما تشتعلُ النار في الضـــرم، فتكـــوَّن في الســـماء وأخـــذ يمينًـــا وشمالًـــا، ثمَّ أسقطت حمولتها و لم تحبس ما حملتهُ، فهـــو النّبـــاش المتخفـــي الـــذي يســـتثير تّـــراب القبور، فكان بالمطر الحياة و الخطر في وقـــتٍ واحـــد، ثمّ تتكَـــرَّر عمليـــةُ الفـــزع مـــن الصيادين بانقشاع الظلمة؛ فتُعاودها المخاوفُ، حينـــها يـــبرز دور الـــذكر في حمايتـــها – البقر – فقام وشقَّ بها الأرض التي لا تجري فيها الخيول، ولكنَّـــه لم يـــنجُ مِـــن صـــائدٍ يتربّص به فقد حمل عليه رمحًا طويلًا أرداه صريعًا، فأدركهـــا كـــرّ الجديـــدينِ و حصـــل الموتُ بمقدارٍ، ثمَّ يتخلَّص من هذه القصَّة الشِّعْريَّة إلى الغـــرض الأصـــلي وهـــو الرثـــاء، الذي بلغ تسعةَ عَشَر بيتًا ابْتَدَأَهُ بِقَوْله:

هل اقتَنَى حَـــدَثَانُ الـــدَّهر مـــن أنَـــسٍ   كَـــانوا بمَعْـــيَطَ لا وخـــشٍ ولا قـــزَمِ

كَيـــدًا وجَمْعًـــا بآنَـــاسٍ كَـــأَنَّهُمُ   أفنادُ كبكـــبَ ذات الشَّـــثِّ والخَـــزَمِ

يُهدى ابن جُعْشُـــمٍ[1] الأنبـــاء نحـــوهمُ   لا منتّاى عن حياضِ المـــوتِ والحُـــمِ

ومِن المُحَقَّق أنَّ ساعدة بن جُؤَيَّة في هذا القسم من القَصِـــيدة يرثـــي مـــن أصـــيبَ من المشركين في معْيَط[2]، وكان منهم سراقة بن مالـــك بـــن جشـــعم، وكـــان حينئـــذٍ مشركًا اتَّخذتهُ قريش جاسوسًا يَتَلَصَّص أخبار الـــنَّبي ﷺ، إلاَّ أنَّـــه حـــين أقبـــل عليـــه ساخت رجلا فرسه في الأرض؛ فطلب الخلاص، فكتَب له الـــنبيُّ الكـــريمُ أمانًـــا علـــى ألاَّ يدلّ عليه، ففعل.

---

(١) سراقة بن مالك بن جُعْشُم بن مالك بن عمرو بن تيم بن مدلج بن مرة بن عبد مناة بن كنانة الكنانيّ المدلجيّ، روى البخاري قصَّته في إدراكه النّبي ﷺ لّما هاجر إلى المدينة، ودعا النّبي ﷺ عليه حتّى ساخت رجلا فرسه ثمّ أنّه طلب منه الخلاص، وألاَّ يدلَّ عليه، ففعل وكتبَ لهُ أمانًا، وأسلمَ يومَ الفتح، ماتَ في خلافة عثمان سنة أربعة وعشرين وقيل بعد عثمان، [يُنْظَر: الإصابة في تمييز الصحابة، للحافظ أبي الفضل أحمد بن حجر العسقلاني، تحقيق: عبد الله التركي، ط١، عام ١٤٢٩هـ – ٢٠٠٨م، ج٤، (ص: ٢٣٨)].

(٢) ذكر في حاشية الديوان أنّه: مكان، وفي لسان العرب أنَّ (معيطًا) موضع، وبني معيط: حيّ من قريش معروفون، معروفون، [يُنْظَر: لسان العرب، مجلد ١٣، (ص: ١٤٢)].

وفيما يتعلّق بالقَصِيدة فإنّنا نلمس فيها غُمُوضًا، فشعره محْشُوٌّ بالغريب والمعاني الغامضة؛ وقد ذُكرَ أنَّه شاعرٌ محسنٌ جاهلي[1]، "إلاّ أننا إذا أمعنَّا النَّظر في الديوان وَجَدْنا أنه لا يوجد بيتٌ واحد يدلُّ على أنَّ ساعدة قد أسلم، فشِعْرُه يخلو من أيِّ أثر للإسلام، إلاَّ أنني أميل إلى القول بأنّ ساعدة شاعرٌ مخضرم، أدرك الإسلام و لم يكُن إسلامُه قويًّا ظاهرًا، فكان من الطبيعيِّ ألاَّ يظهرَ أثر الإسلام في شعره"[2]، فقد أنشد هذه القَصِيدة في رثاء من أصيبوا في يوم معيط[3]، وذكر في البدْء أنَّ الموت إن كان منتقيًا أحدًا لأبقى أناسًا كانوا (بمعيط) ليسوا بأنذالٍ ولا لئامٍ، ثمّ يصف جمعهم وكثْرتُهم التي لا تردُّ عنهم حتفهم، ويذكر بعد ذلك شأن سراقة بن مالك في المسلمين، فهو الذي كان يهدي لهم الأخبار، ولكن لا ينتئي أحدٌ عن ورد حوض الموت، فقد كان يخشى عليهم من الدّواهي كالأسد الخادر الجَرِيء، الذي تُسقط الحبالى أحمالها إذا سمعتْ به[4]، ثمّ يفيض القول في حال قريش قبل المعركة وبعدها، فيذكر أنّهم كانوا مُتَشَدِّدين في دينهم، وآمنين لا يرتاعون ويُتَّقون ومن العزِّ لا يُغزون:

يُدْعَونَ حُمسًا وَلَم يرتعْ لهم فزعٌ حتّى رأوهم خلالَ السَّبيِ والنَّعَمِ

(١) يُنْظَر: الإصابة في تمييز الصحابة، الحافظ العسقلاني، ج٤، (ص: ٥٧١).

(٢) شِعْر ساعدة بن جؤية دراسة وتحقيق، ميساء قتلان، رسالة علميَّة مقدَّمة لنيل درجة الماجستير في الآداب، جامعة دمشق/كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العَرَبِيَّة، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م، (ص: ١٩).

(٣) نقلت المصادر أنَّ هذه حادثة تتبّع سراقة لخير النبي الكريم وقعت حين خرجَ الرسول الكريمُ مهاجرًا من مكّة. [يُنْظَر: الرحيق المختوم،صفي الرحمن المباركفوري، دار ابن خلدون-الاسكندرية، (ص:١٣٠-١٣١)].
فقد ذكر في هذا الفصل شأن ابن جعشم قبل معركة بدر ومدح شجاعته، إلاَّ أن المقصد من القَصِيدة - كما ذُكرَ - هو (الرثاء) إلاَّ أنَّه - لشِدَّة غموض عبارة الشاعر والشارح - اختلط على الباحثة معرفة الذينَ أصيبوا في بدر هل يقصد المشركين أم المسلمين؟
وعندما تتبَّعْنا القرائن وجدناه يرثي المسلمين لكونه في ثنايا الأبيات يذكرُ انقلاب الحال في قريش حين بيّن قوّتهم ومنعتهم ثمّ ما آل إليه جمعهم بعد النّصر المؤزّر للنبي الكريم والمسلمين، كما أنَّ هرمه وذكره للشيب يعتبرُ دلالة أخرى رجّحت كِفَّة إدراكه للإسلام في تلك الحقبة، كما أنَّ إسلامُ سراقة بن مالك كان في يوم الفتح.

(٤) واسم فرسه (العَوْد)، ذكرهُ ابن الأعرابي في كتابه: [أسماء خيل العرب وفرسانها، تحقيق: نوري حمودي القيسي وحاتم صالح الضامن، عالم الكتب، ط١، عام ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧م، (ص: ٣٩)].

بمُقربـــــاتٍ بأيــــــديهم أعنّتُهـــــا   خوصٍ إذا فَزِعوا أُدْغِمــنَ في اللُّجُــمِ

ثمَّ إنَّهم حينَ رأوا المسلمين يوم الفزع بين ظهرانيهم يمســكون أعنّــة الخيــل الــتي ضاقتْ أعينها حين اللّجة إذا دخل الناس بعضهم في بعض، وبــذلَ الفرســان جهــدهم في الجري مشهرين السِّياط، يطعن بعضهم البعض كأنّهم يتســاقوْن الســمَّ، والســيوف البصريّة لا تخطئ الوقع بينهم، فتراهُم يجدّلون الملوك ويصرعونهم في نواحي المكان.

فهل يوجَد فيهم رجلٍ حزينٍ مكتئبٍ عطش و بينهم رســول الله الرّجــل الواســعُ الخُلُقِ الشريف الذي يُؤوي اليتيمَ في ذمَّتِه إذا لم يتكفَّل به أحــد، طويــل النَّحــر الــذي ينادي في أصحابه كالنّسر المنتحم، الــمُطَرِّف الــذي يــرد أوائــل الشــيء ويعتكــرُ وسط الخيل يقبل بها ويدبر، ثمَّ يذكر الخيل الحرَّة في ثلاثة أبيات:

وحــــرَّة مــــن وراء الكــــور وارِكَـــة   في مركــبِ الكُــرْهِ أو تَمْشــي علــى

يُذرين دمعًا علــى الأَشْــفَار مُنْحَــدرًا   يرفلنَ بعــد ثيــاب الخــال في الــرُّدُمِ

فاسْـــتَدْبَروهم فهاضـــوهم كـــأنَّهُمُ   أرجـــاءُ هـــارٍ زَفَـــاهُ الــيمُّ منــثلِمِ

يقصد بها خيل قريش التي أمستْ تتجشَّمُ المشي على كره، دامعــة ترفــلُ بــالثوب المرقَّع بعد أن كانتْ تلبس البرود الحمر، فقد كسروهم، أصــبح الجــيشُ الهــزوم جُرُفًــا بفعل بحر الجيش المنتصر، وفي المقْطَع الشِّعْرِيِّ للقصيدة يذكر نهاية المعركة فيقول:

فجلَّـــزوا بأُســـارَى في زمـــامِهِمُ   وجامِـــلٍ كحـــريمِ الطَّـــودِ مُقتسِـــمِ

ويصفُ طيّ الأسرى وشدَّهم في الحبائل ثمَّ مرهم مــرًّا خفيفًــا، بجمــالهم المحتزمــة كاقتسام الجبال الشمّ، فامتدادُ المقْطَع الشِّعْرِيِّ للفصل الأخير بــدا متناسِــبًا مــع ســرد الأحداث التي بدت منتظمة متسلسلةً مع الزمن، فسَــوْق الأســرى لا يكــون إلاَّ مــن الظافر في نهاية المعركة.

وارتداد المقْطَع نحو الفُصُول يتمركــز حــول فعــل الطّــي و اللَّــي و الاســتدارة المستفاد من (جلّز)[1]، فإن الشيْب في الفصل الأول يطــوي الشــباب، والهــرم يطــوي القوة، والحاجة والعوز يطويان القدرة والإقدام، كما أنَّ روح الطــي ماثلــةٌ في الفصــل

(١) يُنْظَر: لسان العرب، مجلد ٢، (ص: ٣٢٦).

الثاني حين طوى الموت حياة ذلك الوعل القوي.

وفي طائيّة المتنخّل[1] التي وشى فصولها الثلاثة بمفاخره الشخصيَّة التي لا تنفصل عن الجماعة مطلقًا، فقد وزّع خلاله الكريمة على فُصُول القَصِيدة، فالخُلَّة الأولى كانت في فصليِّ الطلل والنسيب التي أثبتَ فيها بعض الصِّفات الكريمة، ثمَّ الترَف والكرَم فقد ذكرهما في لوحة الخمر، وأخيرًا صفة الشَّجَاعَة والإقدام في لوحة الحرب الأخيرة، كلُّ ذلك في قصيدةٍ مطلعُها (الوافر التام):

عَرَفْتُ بأَجْدُثٍ فنِعَاف عَرْقٍ عَلامَاتٍ كَتَحْبِيرِ النِّمَاطِ[2]
كَوَشْمِ المِعْصَمِ المُغْتَالِ عُلَّتْ نَوَاشِرُهُ بِوَشْمٍ مُسْتَشَاطِ[3]

كما أنَّ لتكرار ذكر الصاحبة (أميم) في أبيات متباعدة مساهمةً إلى حدٍّ كبيرٍ في تماسُك النَّص وتسلسُلِه؛ فقد ذكرها في فصل النّسيب في قوله:

فَإِمَّا تُعرِضِينَ أُمَيْمَ عَنِّي وَيَنْزِعُكِ الوُشَاةُ أُولُو النِّبَاطِ
فَحُورٌ قَدْ لَهْوتُ بِهِنّ وَحْدِي نَوَاعِمَ فِي المُرُوطِ وَفِي الرِّيَاطِ

وفي قوله أيضًا:

وَوَجْهٍ قَدْ طَرَقْتُ أُمَيْمَ صَافٍ أَسِيلٍ غَيْرِ جَهْمٍ ذِي حَطَاطِ[4]

وفي الفصل الأخير ذكرها في بدايته مرّة وفي عرضه أخرى، وذلك في قوله أيضًا:

وَمَاءٍ قَدْ وَرَدْتُ أُمَيمَ طَامٍ عَلَى أَرْجَائِهِ زَجَلُ الغَطَاطِ

---

(١) ذكرها أبو زيد القُرَشِي في جمهرة أَشْعَار العرب في قسم "المتقيات"، بعد المعلّقات والمجمهرات، [يُنْظَر: جمهرة أَشْعَار العرب، أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، (ص: ٢١٤)؛ وحاشية شرح السكري، مجلد٣، (ص: ١٢٧٦)]. وقد أثبتَ القرشي في روايته على المَقْطَع الشِّعْرِيّ بيتًا تاليًا نقله عنه السّكري في الشرح، وهو:

فآبوا بالسيوفِ بها فُلُولٌ *** كأمثال العِصِيِّ من الحماطِ) .

(٢) (الديوان، ق٢/ ص١٨).

(٣) (الديوان، ق٢/ص١٨)، النّماط: ضربٌ من البُسُط، المستشاط: السريع.

(٤) ترجِّح الباحثةُ أن يكونَ في هذه القَصِيدة خلل في ترتيب الأبيات، لأنّه من المرشّح أن يكون هذا البيت في لوحة النّسيب، بعد أن ذكر سلمى وشأنه معها ومع الحور مراعاة للتناسُب الموضوعي؛ لأنَّ وجود هذا البيت بين لوحتيّ الخمر والحرب، شكَّل فاصلًا لا يحتمله التسلسُل الفكري والترتيب الموْضُوعِي في الأبيات.

قَلِيــــــلٍ وِرْدُهُ إلاَّ سِــــــبَاعًا يَخِطْــنَ المشْــيَ كَالنَّبْــلِ المِــرَاطِ
فَبِـــتُّ أُنَهْنِـــهُ السَّـــرْحَانَ عنِّـــي كِلانَـــا وَارِدٌ حَـــرَّانَ سَـــاطِي
كَـــأَنَّ وَغَـــى الخَمُـــوشِ بِجَانِبَيْـــه وَغَـــى رَكْـــبٍ أُمَـــيْمَ ذَوِي هِيَـــاطِ
كَـــأَنَّ مَزَاحِـــفَ الحَيَّـــاتِ فِيـــهِ قُبَيْـــلَ الصُّـــبْحِ آثَـــارُ السِّـــيَاطِ
شَـــرِبْتُ بِجَمِّـــه وَصَـــدَرْتُ عَنْـــهُ وَأَبْـــيَضَ صَـــارِمٍ ذَكَـــرٍ إِبَـــاطِي
كَلَـــوْنِ المِلْـــحِ ضَـــرْبَتُه هَـــبِيرٌ يُتِـــرُّ العَظْـــمَ سَـــقَّاطٌ سُـــرَاطِي
بِـــهِ أحْمِـــي المُضَـــافَ إذَا دَعَـــانِي وَنَفْسِـــي سَـــاعَةَ الفَـــزَعِ الفِـــلاطِ
وصَـــفْرَاءَ البُرَايَـــةِ فَـــرْعَ نَبْـــعٍ كَوَقْـــفِ العَـــاجِ عَاتِكَـــةِ اللِّيَـــاطِ
شَـــنَقْتُ بِهَـــا مَعَابِـــلَ مُرْهَفَـــاتٍ مُسَـــالاتِ الأَغِـــرَّةِ كَـــالقِرَاطِ
كَـــأَوْبِ الـــدَّبْرِ غامِضَـــةٍ وَلَيْسَـــتْ بِمُرْهَفَـــةِ النّصـــالِ ولا سِـــلاطِ
خَـــوَاظٍ فِي الجَفِـــيرِ مُخوَّيَـــاتٍ كُسِـــينَ ظُهَـــارَ أَصْـــحَرَ كَالخِيَـــاطِ
وَمَرْقَبَـــةٍ نَمَيْـــتُ إلى ذُرَاهَـــا تُـــزِلُّ دَوَارِجَ الحَجَـــلِ القَـــوَاطِي
وَخَـــرْقٍ تَحْسِـــرُ الرُّكْبَـــانُ فِيـــهِ بَعِيـــدِ الغَـــوْلِ أَغْبَـــرَ ذِي نِيَـــاطِ
كَـــأَنَّ عَلَـــى صَحَاصِـــحِهِ مُـــلاءً مُنَشَّـــرَةً نُـــزِعنَ مِـــنَ الخِيَـــاطِ(١)

ثمَّ قَطَع القَصِيدة كلَّها بقوله:

أُجِـــزْتُ بِفِتْيَـــةٍ بِـــيضٍ خِفَـــافٍ كَـــأَنَّهُمُ تَمَلُّهُـــمُ سِـــبَاطِ

فإنَّنا نجد أنَّ هذا البيت الذي قطع به القَصِيدة كاملة أدخل في معنى الفصل الأخير الذي خصَّصه الشاعرُ لِوَصْفِ شجاعته وإقدامه في الحرب، فهو امتدادٌ موضوعيٌّ له، وحين نعالج امتدادَ المَقْطَع الشِّعْرِيِّ فإننا نواجه موقعه في الفصل الأخير من ثلاثة أركان؛ أولها: شجاعته في لقاء الكتيبة العادية، بضربٍ للجماجم، وطعنٍ تركَ آثارًا قبيحة، ثمّ وروده ماء قليلًا لا يُورَد، فلا ترده إلاَّ السباعُ في أرضٍ موحشة، وآخرها موقفه القيادي مع مجموعة من الفتيان، وإذا أيْقنَّا أنَّ الركنين

---

(١) (الغطاط: طير، ساطي: ذوسطوة، الخموش: البعوض، هياط: الجلبة والصوت، بجمّة: ما اجتمع من الماء في البئر، سراطي: يلتهمه، الفلاط: الذي يأتي فجأة، اللياط: القشر الأعلى، سلاط: الطوال، سباط: الحمّى).

الأولين أبرزا بسالة الشاعر، فإنَّا نجد أن الحاجة إلى زيادة الرُّكن الثالث وقطع النَّص به قد أضاف إلى النَّص صفة جديدة وبعدًا تفرُّديًا من أبعاد شخصية الفارس، فكان يحسُن أن يقف الشاعر على تفصيل الركنين الأولين، ولكنَّه أطال حتّى يكشف أمرًا لا يؤتى إلاَّ للأقوياء على الصعيدين الشخصيِّ والجماعي، ما حمله على المراوحة في استعمال ضمائر الرفع في أوائل المفاخر، فنجده في أولها يقول: (وماءٍ وردتُ أميمُ طامٍ)، ثم ذكر: (ومرقبةٍ نميتُ إلى ذراها)، ثمَّ يقول:

وَخَرْقٍ تَحْسِر الرُّكْبانُ فِيهِ بَعيدِ الغَوْلِ أَغْبَرَ ذِي نِياطِ
كَأَنَّ عَلَى صَحَاصِحِهِ مُلاءً مُنَشَّرَةً نُزِعنَ مِنَ الخِيَاطِ
أُجِزْتُ بِفِتْيَةٍ بِيضٍ خِفَافٍ كَأَنَّهُمُ تَمَلُّهُمُ سِبَاطِ

نلمس من ذلك أنَّه استقلَّ في ورود الماء في المكان المُسبِع، وتفرَّد كذلك في الارتفاع إلى المرقبة العالية التي تزلّ في صعودها القطا، إلاَّ أنَّه وصف الصحراء البعيدة ثمّ ذكر تمكنه مع مجموعة من الفتيان من عبورها؛ ليُبيِّن أنَّ الفَخْر لا يتَّصل بالذَّات على وجه التَّحديد، بل يتعَدَّاها إلى روح الجماعة، فشجاعة الشاعر لا تقلُّ عن الفتيان المجهولين، ولكنها تزيدهم بروح القيادة من جانبه، والطاعة من جانبهم.

ثمَّ إنَّ ارتداد المقْطَع الشِّعْريِّ نحو أبيات النَّسيب يجعَلُنا نواجه ضدَّين، فالجماعة التي سعى إلى إبرازها في فخره بشجاعته وإقدامه، نجدُها تتلاشى بل تختفي في لوحتي الطلل والنّسيب، فوقوفُه على الأطلال كان مفردًا في مواجهة الماضي الذي ترك فيه علامة محبرة كالوشمِ في المعصم؛ و ذلك لأنَّ الشاعر يؤمن بخصوصيَّة محتوى الذاكرة، وإن صعُب عليه استحضارها تظلُّ خاصّة، ثمّ يركّز على أنَّ الحبّ وحده لا يقبل الشركة والتعاون؛ و يظهر ذلك في من ضمائر الفاعليَّة من جهته (عرفتُ، لهوتُ، إذ أنا في المخيلة)، والمفعوليَّة من جهة الصاحبة، (تعرضين عني، ينزعكِ)، كما يصرِّح أحيانًا بهذا التفرّد، كقوله: (وحورٌ قد لهوتُ بهنّ وحدي)، وهذا ما يوضّح لنا أنَّ الشاعر الجاهلي يقدِّم صورة الوفاء للقبيلة بحفاظه على روح الجماعة والتعاون والتآزر، أمَّا الوفاء للصاحبة، فيُقَدِّمه بصورة فرديَّة عن طريق إقصاء الوشاة وتكذيبهم، أو المحافظة عليهِ كسرٍّ من الأسرار لا تقبل الذيوع، وهذه

الضدِّيَّه السائغة بين المقْطَع الشِّعْرِيِّ وهذا الفصل تُعَدُّ صورة من صور الفخر التي عمد الشاعر إلى كشفها. وهو في اللوحة الثانية يصف الخمر وصفاءها وسكونها في الإناء وندماءه في مجلس الخمر، ليصل بنا إلى أمرَيْن؛ هما: إثباتُ الغنى وسعة المال، والكرم والتواضع، وذلك مع جُملة من الصفات الحميدة التي ذكرها تباعًا في ثلاثة أبيات:

وَأُعْطِي غَيْرَ مَنْزُورٍ تَلادِي ... إِذَا التطَّتْ لدى بخلٍ لطَاطِ
وأحفظُ منصِبِي وَأَصُونُ عِرْضِي ... وَبَعْضُ القَومِ لَيْسَ بِذِي خِيَاطِ
وَأَكْسُو الحُلَّةَ الشَّوْكَاء خِدنِي ... وَبَعْضُ الخَيْرِ فِي حُزَنٍ وِرَاطِ[1]

فالشاعرُ في هذه القَصِيدة أوصل ذاته إلى ما يمكن أن يسمَّى بصورة الرجل "المثال" أو "الكامل"، فقد كالَ لذاته في كلِّ فصلٍ من فُصُول القَصِيدة مجموعةً كبيرة من الصفات التي كانت الأبرز عربيًّا وإنسانيًّا.

كما تُعَدُّ لاميَّة أبي خراش نموذجًا من نماذج الامتداد القصصي في القَصِيدة المُرَكَّبَة، التي يقول في مطلعها (الطويل التام):

لَعَمْرِي لَقَدْ رَاعَتْ أُمَيْمَةَ طَلْعَتِي ... وَإِنَّ ثَوائِي عِنْدَهَا لَقَلِيلُ
وَلاَ تَحْسَبِي أَنِّي تَنَاسَيْتُ عَهْدَهُ ... وَلَكِنّ صَبْرِي يَا أُمَيْمَ جَمِيلُ
أَلَمْ تَعْلَمِي أَنْ قَدْ تَفَرَّقَ قَبْلَنَا ... خَلِيلاً صَفَاءٍ مَالِكٌ وَعقِيلُ
أَبَى الصَّبْرُ أَنِّي لا يَزَالُ يَهِيجُنِي ... مَبيتٌ لنا - فيما خلا - وَمَقِيلُ
أَنِّي إِذَا مَا الصُّبْحُ آنَسْتُ ضَوْءَهُ ... يُعَاوِدُنِي قِطْعٌ عَلَيَّ ثَقِيلُ[2]

تعدُّ هذه الرثائيَّة من المراثي التي خالفتِ البناء الفنِّي المطّرد للقصائد المُرَكَّبَة التي يعمد الشاعر للغرض الرئيس في فصلها القَصِيدة الأخير وتكون الفُصُول الأُوَل للغزل والرِّحلة، بل إننا نجده يبثُّ أحزانه في أول فصل حيث يكثِّف إحساسه بالفقد، ويقوِّي نفسه على الصبر والجلد ويتخلَّص من الرثاء إلى القصِّ الشِّعْرِيِّ؛

(١) (الديوان، ق٢/ص١٨).

(٢) (الديوان، ق٢/ ص١١٦)، (الثواء: المقام، قِطْع: بقيَّة من الليل).

فيسرد قصَّة الحمار الوحشي أولًا، ثمَّ قِصَّة الصقر، وهذه المعماريَّة المقلوبة لبناء القَصِيدة الرثائيَّة طريقة متداوَلة، وسنن متَّبعٌ عند الهُذَلِيّين في رثاء المقرَّبين جدًّا؛ كالأبناء والأخوة بخاصَّة، ونمثِّل عليه بعينيّة أبي ذؤيب الهُذَلي التي مطلعها:

أَمِنَ المَنُونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ وَالدَّهرُ لَيْسَ بِمعْتَبٍ مَن يَجْزَعُ[1]

فقد عبر الفصل الأول عن مشاعر الفقد والرثاء، ثمَّ تخلص من هذا الغرض الأساسي إلى جملةٍ من القصص والصراعات، "وإبداعُ أبي ذؤيب في مرثيَّته هذه متعدِّد الاتجاهات سواء بتعدُّد مشاهد الحيوان وطولها – على الترتيب – وبكثرة القصص المعروضة من عالم الحيوان والإنسان، أو بتمثيلها لمذهب الرثاء وغايته، أو بإحكام الحكم والأمثال التي أطلقها فيها.

صحيحٌ أنَّه لم يكنْ مُتَفَرِّدًا في مطلع القَصِيدة الذي أجرى فيه حوارًا بينه وبين امرأته؛ لأنَّ هذا المذهب المعروف في المراثي، ولكنَّ إبداعه في تركيز حالة القلق النَّفسي، والهم المتصاعِد، بوساطة الأداء التعبيري التصويري ، لذلك الحوار الذي تآلف مع الإيقاع...فالحالة الشعورية حالة من الجزع القاتل و الوحدة الموحشة، و الحياة المرة بعد فقد أولاده[2]، ثمَّ يمضي إلى ذكر القصص المتتالية من عالم الحيوان ليعزِّي نفسه عن فَقْدهم.

وعودٌ على بَدْءٍ نعرضُ هنا للامية أبي خراش في رثاء أخيه عمر بن مرة وإخوته، في هذه الأبيات الخمسة التي خصَّصها للرثاء الصريح نلمس تكثيفًا لمشاعر الألم، وبحثًا عمَّا يؤسِّي النَّفس ويجمل صبرها، ثمَّ ينتقلُ الشاعر من الرثاء إلى قصَّةٍ شعريَّة يعرضُ فيها أنموذجًا للصبر والجلد تتمثَّل في الحمار الوحشيِّ الصابر تعزيةً وتقوية للروح وتسليةً للفكر:

أَرَى الدَّهْرَ لا يَبْقَى لا حَدَثَانِهِ أَقَبُّ تُبَارِيهِ جَدَائدُ حُولُ[3]

---

(١) (الديوان، ق١، ص١).

(٢) ينظر: قصيدة الرثاء جذور وأطوار، دراسة تحليلية في مراثي الجاهلية وصدر الإسلام، حسين جمعة، (ص: ٢٠٩). ٢٠٩).

(٣) (أقب: حمار خميص البطن، حول: جمع حائل، وهي التي لم تحمل من عامها(.

فالحمارُ الوحشي الذي صبر على هجر الأتنِ الحوامل والأجواء الملتهبة والسموم والغبار وحبائل الرّماة الذين أجهزوا عليه في آخر الأمر، فثقبوا فؤاده بالنبل على حرصه وتوقّيه، ثمَّ يقصُّ قصَّة الصقر فيبدؤها بقوله:

وَلا أَمْعَرُ السَّاقَيْنِ ظَلَّ كَأَنَّهُ   عَلَى مُحْزَئِلاَّتِ الإِكَامِ نَصِيلُ[١]

والصقرُ الجسور الذي رأى أرنبًا فاقترب منه وظلَّ يُلاحقه من بين الأشجار، فيغيب تارة ويبدو أخرى لسرعة المطاردة، فينتهي به الأمر أن يتمكَّن من الأرنب ويصيده.

وذلك في قوله:

فَأَهْوَى لَهَا فِي الجَوِّ فَاخْتَلَّ قَلْبَهَا   صُيُودٌ لِحَبَّاتِ القُلُوبِ قَتُولُ[٢]

ومِن الملاحَظ أن امتداد المقْطَع الشِّعْرِيّ للفصل الأخير يعتبرُ امتدادًا قصصيًّا، فالمقْطَع الشِّعْرِيُّ خاتمة لقِصَّة صراع البقاء بين الصقر والأرنب[٣]، التي عبَّر فيها عن عن فاعليَّة القوَّة في الطبيعة وسيادتها، فالقُوَّة هي سرُّ البقاء، وامتدادٌ لا ينحصر في وضعِ حدٍّ للتطوُّر الدراميِّ في أحداث القصّة، بل إنَّه يُسهمُ - أيضًا - في الكشف عن بعض الصفات في شخصيَّة البطل -الصقر - التي تمثَّلتْ في المهارة المتولِّدة عن التكرار، وكذلك القسوة والوحشيَّة في مقاومة الفناء، التي لا يخلو منها عالَمُ الحيوان، أمَّا ارتداد المقْطَع الشِّعْرِيّ نحو الفُصُول السابقة، فإنَّ أول ما نلمحه في بيان طبيعة التَّرابُط بين المقْطَع الشِّعْرِيّ والفصل الذي يسبقهُ مباشرة يتمثّل في معنى (القتل)، فقد استخدم لِوَصْف مشهد مقتل الحمار الوحشي على يد الصائد كلمة (فخلّ فؤاده)، وفي المقْطَع الشِّعْرِيّ استخدم (فاختلّ قلبها)؛ ليصف مشهد قنصِ الصقر للأرنب، والرابط بينهما يبدو في موقف الشاعر من كلا المشهدين، فهو في مشهد الحمار الوحشي يعلّق على الضحيَّة ثُمَّ جناية الصائد، ونجده في مشهد

---

(١) (أمعر: لا ريش عليهما، المحزئل: المشرف والمجتمع).

(٢) (الديوان،ق٢/ص١٢٣)

(٣) يستخدم للتعبير عن الصقر الضمير المذكَّر كقوله: "أمعر الساقين، ورأى، يضمّ جناحيهِ"، بينما الأرنب بالمؤنث: بالمؤنث: "تُوائِلُ، كأنّها، اختلّ قلبها"، ولا يصرّح بأيٍّ منهما.

الصقر يركِّز على البطل ولا يأبه بالضَّحيَّة.

من هذه الرؤى نتأكد أن الشاعر يؤمنُ بنواميس الكون، وأن حياة الكائنات في افتراس بعضها البعض بما أوتيتْ مِنْ مقوِّمات، ليتحقَّق التوازُن الطبيعي، ولكنَّ الإنسان الشرير لا ينخرط في هذا النِّظام فهو يجني على حياة الآخرين بما اخترَعَه من آلات، وإذا كان إيراد هاتين القصَّتَيْن تسلية للشاعر، فإنَّ ما ورد في الفصل الأول هو المحرِّض على قصِّها؛ لأنَّ الصبر ما عاد يجدي - أبى الصبرُ أني لا يزالُ يهيجني - والذكرى مؤرّقة فاتكة.

وكذلك قصيدة قيس بن عيزارة في رثاء شقيقه (الحارث بن خويلد) التي تنتهج النَّهج المقلوب في بناء القَصِيدة، فيقول (الكامل التام):

يَا حَارِ إنِّي يَا ابْنِ أمِّ عميدُ	كَمِدٌ كأنِّي في الفؤادِ لهيدُ
واللهِ يَشْفِي ذاتَ نَفْسِي حَاجمٌ	أبَدًا ولاَ مِمَّا إخَالُ لَدُودُ
بِأَبيك صَاحِبُك الذي لَمْ تَلْقَهُ	بَعْدَ المَواسِمِ وَاللِّقَاءِ بَعِيدُ
فَسَقَى الغَوَادِي بَطْنَ مَكَّةَ كُلَّهَا	وَرَسَتْ بِهِ كلَّ النهار تَجُودُ
وأبيك إنَّ الحَارِثَ بنَ خُوَيْلِدٍ	لَأَخُو مُدافَعَةٍ لَهُ مَجْلُودُ
وإذَا تَرَوَّحت واللقاحُ عَشِيَّةً	حُدْبَ الظُّهُورِ ودرّهنّ زَهِيدُ
فحبسْنَ في هَزْمِ الضَّرِيعِ وَكُلُّها	حَدْباءُ بَادِيَةُ الضُّلُوعِ حَرُودُ
وَإذَا الجبانُ القَوْم صَدَّقَ رَوْعَه	حَبضُ القِسِيِّ وَضَرْبَةٌ أُخْدُودُ
أَلْفَيْتُه يَحْمِي المُضَافَ كَأَنَّهُ	صَبْحَاءُ تَحْمِي شِبْلها وتَحِيدُ
صَبْحاءُ مُلْحِمَةٌ جَرِيمَةُ واحِدٍ	أَسِدتْ ونازَعَها اللَّحام أُسودُ(١)

فقد بدأ القَصِيدة برثاء أخيه الحارث بن خويلد في عشرة أبياتٍ، تتجلّى فيها أسمى المعاني الأخويَّة، فنجده في المطلع يستعمل الكلمات التي تصف مبلغ الحزن؛ كقوله: (عميد، كَمدٌ، الفؤاد لهيدٌ)، ثمَّ دعا لأخيه الذي أصيبَ بالمرض فمات بمكة

---

(١) (الديوان، ق٣/ص٧٢)، (عميد: المثبت الموجع، لهيد: عصره الحمل حتّى انفسخ لحمه، حرود: لا تكاد، حبض: حبض: وقع الوتر، صبحاء: اللبؤة، جريمة واحد: كسب واحد).

بالسُّقيا، وبعدها استطردَ في ذكر خلال أخيه، فهو مُجالـدٌ مـدافعٌ إذا هزلـت الأنعـام وأحدبت وبدت أضلاعها، وهو إذا أفزع أوقع أوتـار القسـي الجبـان فهـرب تلقـاهُ يحمي المنهزمَ كأنَّه اللبوة التي تحمي شبلها، وتستأسـدُ وتلحـمُ لـه كسـبَ شـخصٍ واحدٍ فينازعها عليه الآساد، ثمَّ تخلص بتقليد شعريٍّ إلى قصـة البقـر الوحشـيِّ، الـتي اختار لها نهاية مأساويّة على يد الصيّاد، وذلك في قوله:

واللهِ لاَ يَبْقَـى عَلَـى حَدَثَانِـهِ	بَقَـرٌ بِنَاصِـفَةِ الجِـوَاءِ رُكُـودُ
ظَلَّـتْ بِبَلْقَعَـة وخَبْـتٍ سَـمْلَقٍ	فِيـهِ يَكُـونُ مَبِيتُهـا وَتَـرُودُ
يَوْمًـا كَـأَنَّ مَشَـاوذًا رَبعيَّـةً	أَوْ رِيْـطَ كتَّـانٍ لَهُـنَّ جُلُـودُ
كُتِـبَ البيـاضُ لهـا وبُـورِكَ لَوْنُهَـا	فَعُيُونُهـا حتَّـى الحواجِـبُ سُـودُ
حتّـى أُشِـبَّ لَهَـا أُغَيْبِـرُ نَابِـلٌ	يُغْـرِي ضَـوَارٍ خَلْفَهـا وَيَصِـيدٌ
في كـلِّ مُعْتَـرَكٍ تغـادرُ خَلْفَهَـا	زَرْقَـاءَ دَامِيَـةَ اليَـدَيْنِ تَمِيـدُ[1]

حين تتبَّعنا حركة الأحداث وإحـالات الضـمائر داخـل القصَّـة، تبـيَّن لنـا أن الشاعر لم يفصحْ عن المقتول، فقد ترك لنا وجهين لفهـم القصّـة الـتي كـان مـدارها (مصرع الزرقاء الدامية)، فالزَّرقاء تطلـقُ علـى الكـلاب حـين احتضـارها، والبقـر كذلك[2]، وهذا يعني أنَّ الشاعر قطع القَصِيدة بما يرتضي ثمَّ أقحـم القـارئ في عمليَّـة عمليَّة تفكيك القصَّة، فهناك من قرأ القصة على الوجه الطبيعـي الـذي يقضـي بغلبـة الأقوى، فقد ذكر الجـاحظ (ت ٢٥٥ هــ) أنَّـه مـن عـادة الشُّـعراء إذا كانـت القَصِيدة مرثيَّة أو موعظة أن تَقْتُلَ الكلابُ بقر الوحش، وإذا كانَ مـديحًا يشـبهُ ناقتـه بالبقر، ويذكر قتلها للكلاب على وجه العموم في الشِّعْر الجاهلي[3]، كمـا ذكـر ابـنُ

---

(١) (سملق: ما استوى من الأرض، المشاوذ: العمائم، أشبّ: أتيح لها، زرقاء: كلبة، ويقال: بقرة قد ازرقّت عيناها للموت).

(٢) ذُكر في نثر هذا البيت أنَّ (الزرقاء كلبةٌ، ويقالُ: بقرةٌ قد ازرقّت عيناها للموت)، [يُنْظَر: السكري، مجلد ٢، (ص: ٦٠٠)]، ورأي آخر يقول: (البقرةُ تغادرُ خلفها زرقاء: كلبة قد غُشيَ عليها فهي تميدُ من الطّعن)، [يُنْظَر: (الديوان ، ق٣/ص: ٧٥)].

(٣) ينظر: الحيوان، الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط٢، عام١٣٨٥ه – ١٩٦٥م، ج٢، (ص: ٢٠).

ابنُ قُتيبة أنَّ البقر الوحشي قد قدر لها أقيدرٌ قانصًا يغادرُ خلفَ الكلابِ زرقاء، يعني البقرة غشيَ عليها فانقلبت عينها[1]، وتبعهُ في هذه القراءة د.بريري فذكر أنه قد "قدّر لهذه البقرة أن تملك، ساعة إحساسها بالأمن، وقد ختم الشاعرُ كلامه ببيتٍ يلخِّص التجربة كلَّها"[2]، وكلاهما يتبعانِ الجاحظ في رأيه.

وهناكَ قراءة أخرى ترجِّحُ غلبة البقر وهلاك الكلاب، وذلك لتراتُبِ الأحداث والضمائر وفقًا لتصوير الشاعر، كما أنَّ الشاعر الجاهلي - بعامّة - يعبّر بالثور الوحشي وقطيعه من البقر، بحال الاجتماع القبلي الذي يظفر بالكلاب الضاريات ولا تظفرُ به[3]، والأمر الآخر أنَّه إذا كان طعنُ الكلاب بأنيابها ما ينتج عنه النهش، فإنّ البقرة تطعن بقرنيها الحادَّين، فقد ذُكر في معلّقة لبيد بن ربيعة العامري أن البقر تغلبُ بالطّعن بالقرون الحادَّة، وذلك في قوله (الكامل التام):

حَتى إذا يَئِسَ الرّماةُ، وأَرْسَلُوا ... غُضفًا دَوَاجِنَ، قَافِلاً أَعْصَامُهَا
فَلَحِقْنَ واعتكرتْ لها مَدْرِيَّة ... كالسَّمهريَّةِ حَدَّهَا وتَمَامُهَ[4]

والمرادُ أن الرُّماة حين يئِسوا من إصابتها بالنِّبال، أرسلوا لها الكلاب المسترخية الآذان المدرّبة على الصيد، فقامت البقر وكرَّت لها القرون الحادة التي عبّر عنها بالحربة، وشبَّهها بالرماح السمهريَّة[5]، وعلى هذا النَّحو يكون الهالكُ في المقْطَع الشِّعْرِيِّ هو الكلابَ:

يَوْمًا أَرَادَ لَهَا المليكُ نَفَادهَا ... ونَفَادها بعد السَّلامِ يُريدُ

فالشاعرُ في هذا الفصل يحكي قصَّة البقر الوحشي القوي، والصيّاد الذي

---

٢٠).

(١) ينظر: المعاني الكبير في أبيات المعاني، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدنيوري، مجلد٢، (ص: ٦٩٦).

(٢) الأُسْلُوبيَّة والتقاليد الشِّعْرِيَّة، محمد بريري، (ص: ٤٥).

(٣) نسيجُ القَصيدة الجاهلية، سعد العريفي، (ص: ١٣٥).

(٤) شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حققه وقدّم له: إحسان عبّاس، التراث العربي - سلسلة تصدرها وزارة الإرشاد والأنباء - الكويت، (ص: ٣١١).

(٥) يُنْظَر: السابق، (ص: ٣١١ - ٣١٢).

ظهرت شخصيَّته مفاجئة في نهاية القصَّة، فيــذكرُ أن الزمــان لا يُبقــي علــى صــروفه ونوائبه ومراراته بقرٌ عاش في دعــة وخصــب في ناصــفة الــوادي، في ذلــك الخبــتٍ المستوٍ من الأرض تبيتُ فيه وتروح وتذهب. وقد سخر الشــاعر للصــورة كــل هــذه المقوّمات لينقل لنا المستوى الأمني الذي حصــلت عليــه، و هيّــأ لهــا حريّــة التنقُّــل والحركة وممارسة حياتها والهدوء في بعــدها عــن الخلــق والرخــاء في ذلــك المكــان الخصيب البعيد عن الأخطار، ثمَّ بعدما وفَّى الكــلام في وصــف المكــان، قــام بســرد صفات البقر، فقد وجد بياضها الخلقيّ كأنَّه يراه النَّاظر معتمــرة عمامــة وريطًــا مــن الكتّان، أمَّا ما حول عيونها فأسود حتَّى الحاجبان، وهــذه البقــر الــتي نالــت الحــظَّ الأوفر من الجمال والأمن والرخاء قد قُدر لهــا صــائدٌ قــدير صــاحبُ نبــل، يغــري الكلاب الجوارح بما سينالُه عند صــيدها، ثمَّ تغــادر البقــر الوحشــي مكــان الصــيد وتتركُ خلفها البقر زرقاء العينين للموت تتمايل مِنَ الطعن.

وقد كان لاختلاف رواية البيتَــيْن دورٌ في عمليَّــة التــرجيح وتعــدُّد القــراءات، وذلك في جملة (تغادر خلفها) بين الدِّيوان والشرح، الذي فــتح بــاب الإقــرار بــدور الصائد وفاعليَّته أو تنحيه وتواريه خلف الأحداث، فأولهمــا مــا ورد في الــدِّيوان وقــد بيَّنَّاه آنفًا، ومفادُه أنَّ البقر الوحشي نجا بفضل قــوَّة طعنــه لكــلاب الصــيد بقرونهــا حتّى نفقت الكلاب.

حتّــى أُشِــبَّ لَهَــا أُغَيْبِــرُ نَابِــلٌ   يُغْــرِي ضَــوَارٍ خَلْفَهــا وَيَصِــيدٌ
في كـــلِّ مُعْتَـــرَكٍ تغـــادرُ خَلْفَهَـــا   زَرْقَـــاءَ دَامِيَـــةَ اليَـــدَيْنِ تَمِيـــدُ

وهاء الضمير في جملة (تغادرُ خلفهــا) يعــيِّن أن الفاعــل في المــوت هــو البقــر الوحشي وأداته في الصيد ذاتيَّة تتمثَّل في قرني البقــر، وهــي الــتي غــادرت الكــلاب تتمايلُ من الطعن؛ لأنه في بداية المفاجأة يذكر أنَّ الصياد قد ظهــر علــى البقــر (حــتى أشبّ لها أغيبر)، أمَّا رواية السكريِّ فقد عادتْ على الصائد، وذلك في قوله:

حتّــى أُشِــبَّ لَهَــا أُغَيْبِــرُ نَابِــلٌ   يُغْــرِي ضَــوَارٍ خَلْفَهــا وَيَصِــيدٌ

فِي كُــلِّ مُعْتَــرَكٍ يغــادرُ خَلْفَــهَ   زَرْقَــاءَ دَامِيَــةَ اليَــدَيْنِ تَمِيــدُ[(١)]

وجملة (يغادرُ خلفه) رجَّحت أن المقصود هو الصائد الأصلي، وهو النابل الأغيبر، التي غلبًا ما تظهر شخصيَّته متأخرة في مشهد الثور والكلاب فيحسم الأمر، وأداته في الصيد النّبال، ولكنَّ المُراد اختلف كثيرًا خصوصًا لقصده إلى تصوير قانون القوَّة الجماعيَّة المتمثِّلة في البقر الوحشيِّ بقرونها والصيَّاد بنباله، فيتغيَّر بذلك خطُّ سير الأحداث إلى هلاك البقر وبقاء الصَّائد، وسير القَصِيدة على السُّنن الذي درجت عليه قصائد الرِّثاء، وعبَّرت عن عكسه قصائدُ المدْح والفخر[(٢)].

ثمَّ قطع القَصِيدة بخُلاصةٍ أفادَها مِن هذه التجربة تتلخَّص في أنه لا مفرَّ من قضاء الله إليه، وذلك في قوله:

يَوْمًــا أَرَادَ لَهَــا المَلِيــكُ نَفَادهَــا   ونَفَادهــا بعــد السَّــلامِ يُريــدُ[(٣)]

والمقْطَع الشِّعْرِيُّ هنا يُبيِّن أنَّ المليك أراد في هذا الموقفِ أن تهلك الكلاب بعدَ طول سلام، فالسلامُ الذي تمتَّعتْ به لا يمنحها أمنًا سرمديًّا؛ لأنَّها وإن سلمتْ في معتركٍ فهلاكُها بعد هذه السلامة مؤكَّدٌ ولا مناص منه؛ لأنَّ الموت ماضٍ في كلِّ المخلوقات. أو هلاك البقر الوحشي لأن الكلاب حثّت الخطى نحوها حتّى أردتها.

فالامتدادُ القَصصيُّ هنا يلخِّص الغاية القصوى مِن سرد هذه القصَّة والحكمة المبتغاة وهي الوصول إلى فاعليَّة القدر وحتميَّة الموت، فالمقْطَع الشِّعْرِيُّ يوضِّح أن الفاعل الحقيقي المدبِّر لأمر القوة والضعف والاجتماع والتَّفرُّق هو مالكها الذي يصرِّف الأمور بحكمة، أمَّا ارتداد المقْطَع الشِّعْرِيِّ نحو الفصل السابق فإنَّنا نضع أيدينا على أمورٍ عدَّة يتواشج فيها المقْطَع الشِّعْرِيُّ معه، أولها: الدَّعة والسلامة التي عاشَها بطلا القصَّتَيْن في ظلِّ الجماعة – البقر الوحشيّ وأخوه – في بداية حياتهما، ثمَّ انتهتْ بهما الأمور إلى البقاء الكريم، فسيرة أخيه القتاليَّة غدتْ مثالًا للكرامة

---

(١) شرح السكري، مجلد٢، (ص: ٦٠٠).

(٢) ينظر: عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، سعد الأيوبي، (ص: ٤٥٣).

(٣) (نفادها: موتها وهلاكها، المليك: الله، السلام: السلامة).

والعزَّة، فلو كان المقاتل بشرًا في ساحة المعركة لكان غالبهُ لا محالة، ولكنَّه المرض الذي تملَّك أركان أخيه؛ فقضى عليه بلا سيفٍ ولا مقاتلة.

ومن جهة أخرى نجد وشيجةً أخرى تربطُ المقْطَع الشِّعْرِيَّ بفصل الرثاء، الذي ربطَ فيه الكرامة بالاجتماع المتمثِّل في البقر الوحشيِّ، وكذلك الحصول على الغذاء بالقوة المتمثِّلة في الكلاب.

ثم نجده في المقْطَع الشِّعْرِيِّ يُقَرِّر أن القوة لا تُبقي أحدًا ما دام القدر ماضٍ في الخلائق، فنجد أنَّهَ سكتَ عن نهاية اللبوة الحامية المُلحِمة مع الآساد في موضعها، و آثرَ نقلنا مباشرة إلى المقْطَع الشِّعْرِيِّ الذي يضعُ حدًّا لكلِّ حياةٍ بإرادة الله.

وقال أسامة بن الحارث في مرثيَّة يذكرُ فيها خالدًا (الطويل التام):

أَجارَتَنَا هَلْ لَيْلُ ذِي الهَمِّ رَاقِدُ ... أَم النُّوم عنِّي مَانعٌ مَا أُراوِدُ
أَجَارَتَنَا إنَّ امرأً لَيعُودُه ... مِنَ ايْسَرَ ممَّا بتُّ أُخفي العَوَائدُ[1]

وقد تكوَّنَتْ هذه القَصِيدة من فصلَيْن؛ أولهما: بلغ سبعة أبياتٍ في البكاء وذكر الأحبَّة الذين غيَّبهمُ الموت، وحال دونهم:

تَذَكَّرْتُ إخواني فبتُّ مسهَّدًا ... كما ذكرت بوًّا مِنَ الليلِ فاقدُ
لَعَمْرِي لقد أمهلْتُ في نهي خالدٍ ... عن الشامِ إمَّا يعصينَّكَ خالدُ

أما الفصل الثاني فقد ذكر فيها قصَّة الحمار الوحشي، مُستعينًا بتقليدٍ شعريٍّ للتخلُّص من الرثاء إلى سرد القصَّة الشِّعْرِيَّة، وهو (حدثان الدَّهر)، الذي التزمه الشُّعَراءُ الهذَليين في غرض الرِّثاء خاصَّة، و"هذا العُرف الهُذَلِي الذي ربطَ فيه ذكر الحمار والثيران بذكر حدثان الدَّهر والأيام، إنَّما يدلُّ على أنَّ الهُذَلِيِّين قد انشغلوا بفكرةٍ مشتركة حفزتهم إلى هذا التَّكرار الواضح، وهي فكرة المصير الحتميِّ الذي يجلبهُ الزمن"[2]، وذلك في قوله:

واللهِ لا يَبقَى عَلَى حَدَثَانِهِ ... طَرِيدٌ بأَوْطَانِ العلايةِ فَارِدُ

---

(١) (الديوان، ق٢/ص٢٠١).

(٢) الأُسْلُوبيَّة والتقاليد الشِّعْرِيَّة، دراسة في شِعْر الهُذَلِيِّين، محمد أحمد بريري، (ص: ٤٠).

ثمَّ يستطردُ في بيان شأن الحمار مع أتنِهِ وتقلُّبات الطبيعة وأخطارها في عشرين بيتًا، حيث قطع القَصِيدة كاملة ببيتَيْن:

إذا شدَّه الرّبعُ السّواء فإنّه ... على تِمِّهِ مستأنسُ الماءِ واردُ

أنابَ وقد أمسى على الباب قبْلهُ ... أقيدر لا ينمي الرَّميَّة صائدُ(١)

وشأن الحمار الوحشي في الأبيات السابقة للمقطع تُبيِّن أنه فحلٌ عاش مع أتنه في مكانٍ حار تشحُّ فيه الماء ويثور فيه النَّقع حتى بلغ من الجَهدِ ما لا يُطاق، ثم وجدَ له مشربًا موحشًا قد هجرته الوحوش، في موضع عطشٍ لا يزال يطلبُ فيه الماء، إلاَّ أنَّ حوله مفازة لا منجى منها وعددًا غير قليل من الرماة، ولكن طول الصيف قد ماطلَه وَلَم تمطر السماء، فورد هذا الماء حفظًا لحياته على الرّغمِ من أخطاره، ثمّ يذكر في بيتي المقْطَع الشِّعْرِيِّ أنَّ هذا الفحل قد تآزَر مع ربعه السواء فورد الماء وعلى تِمّ ذلك الرّبع مستأنسٌ ينظر، وحين شربَ ورجع وجد على الباب صائدًا قصير القامة لا ينمي الرَّمية فيصميها حين يصيدها.

فالمقْطَع الشِّعْرِيُّ يعدُّ امتدادًا قصصيًّا؛ لأنَّه يكون مكمِّلًا لأحداث قصَّة ينسجها الشاعر، كقصة الحمار الوحشي هنا، فالقصة تبدو متماسِكة ومتسلسلة، إلاَّ أنَّه ادَّخر عنصر المفاجأة إلى آخر شطر في القَصِيدة، ثمَّ تركنا في مواجَهة المشهد الذي يجمعُ فيه بين الصائد الأقيدر قصير القامة الذي لا ينمي الرميَّة حين يصيدها، والحمار الوحشي الفحل ومن معه دون تحديد لمنتهى الحدَث، فقد جمعهما في مُواجَهةٍ مفتوحةِ الدَّلالة.

والقارئُ المتأمِّلُ في ديوان (أسامة بن الحارث)، يدركُ أنَّه رجلٌ حكيم بالغ الحكمة يستَشْرف نهايات الأمور مِن بداياتها، ولكنَّه سيءُ الحظِّ لا يملك مقوِّمات الشخصيَّة القياديَّة التي تمكِّن رشده وحكمته مكانة تليق بها، فهو يُكثِرُ في شعره من ذكر عصيان الآخر له، "وليست الإشارة إلى عصيان الأقارب في هذا الشِّعْر إلاَّ

(١) (الديوان، ق٢/ص٢٠٧).

تعبيرًا عن الوعي بنوعٍ من الخطر يُهَدِّد معـنى الانتمـاء"[1]، كقولـه في غـير القَصِـيدة الداليَّة[2] السابقة (المتقارب التام):

عَصَـاكَ الْأَقَـارِبُ فِـي أَمْـرِهِمْ فَزايِـلْ بِـأَمْرِكَ أَوْ خَـالِطِ[3]

وقوله في بائيَّتِه – أيضًا – (المتقارب التام):

أَبَـى جِـذْمُ قَومِـكَ إِلاَّ ذَهابًـا أَنَـابُوا وَكَـانَ عَلَـيْهِمْ كِتَابًـا[4]

ويقول في عيْنيَّته التي يذكرُ فيها أويسًا (الطويل التام):

عَصَاني أوَيْسٌ فِـي الـذَّهاب كَمَـا عَسُـوسٌ فِـي ضَـرِعها الغُبْـرُ مَـانِعُ
عَصَاني وَلَـمْ يَـرْدُدْ عَلَـيَّ بِطَاعَـةٍ لِمُكثٍ وَلَمْ تَقْبِض عليـه الأَشَـاجِعُ[5]

فالشاعرُ في جميع قصائده يقرُّ على نفسه أنَّه صـاحبُ رأيٍ سـديدٍ، ولكنَّـه غـير مُطاع ممن حوله ولا مأخوذ بمشورته، فنجدُه يُرَدِّد هـذه الخُلَّـة الـتي يتحلَّـى بهـا – سداد الرأي – في ديوانه كلّه، وهو المعنى الذي تخيَّره ليكونَ مقطعًـا شـعريًّا للقصـيدة موضوع الدِّراسة، فالحكمةُ البالغة تتطلَّب عزمًا يفتقـده ربُّ الـرأي السـديد الـذي لا يَتَحَكَّم في مجريات الأحداث ويكتفي بإسداء النُّصح والمشـورة، وهـذا المعـنى الـذي تَمَثَّله الشاعرُ في ذاته يتناسَبُ مع الصورة الـتي قـدَّمها في المقْطَـع الشِّـعْرِيِّ، فتقديمُـه للنصيحة دون أن يملك الحقَّ في تحوُّلها إلى أمر نافذٍ يجعله يشـبه ذلـك الصـائد الـذي ينمي رميته ولا يحسنُ قتلها، ووجه المشابهة هو توقُّع المسـتقبل الصـائب مـع الـيقين، دون امتلاك القدرة على تغيير الحال الراهنة، فهو يعلم مـا سـيحدُث، ولكنَّـه لا يملـك تغييره، فمَثَلُه مثَلُ الصائد الذي يصيد لكن لا يريحُ ذبيحته، فارتـداد المقْطَـع الشِّـعْرِيِّ نحو الفصل الأول – الرثاء – يبدو في موقفه القبْلي الـذي سـبق مـوت خالـد، فقـد ذكر أنَّه قد نهاهُ عن الذهاب إلى الشّام، ولكنَّه عصاه وخـرج وكأنَّـه ناصـحَ نعامًـا لا

---

(١) السابق، (ص: ٧٩).
(٢) أجارتنا هل ليل ذي الهم راقد أم النوم عني مانع ما أرواد.(يراجع: ص٣٣٧)
(٣) (الديوان، ق٢/ص١٩٦).
(٤) (الديوان، ق٢/ص١٩٧).
(٥) (الديوان، ق٢/ص٢٠١).

يسمعْ، فما كان منه إلاّ أن قال له:

فَقُلْتُ لَهُ لاَ المـرْءُ مَالِكُ نَفْسه ... ولا هو في جذْمِ العِشِيَّة عَائِدُ[1]

فانفتاحُ مقطعها الشِّعْرِيِّ لَم يخرجها من إطارها العام، ولم يقدِّمها مُفَكَّكة، بل أعان القارئ على إدراك الروابط بين فُصُول النَّص الواحد وارتباطه بغيره من نصوص الشاعر وشخصيته أيضًا، فالنَّصُّ المفتوح "يبيح التأويل والتفسير ضمنَ حدودٍ نصيَّة مُعيَّنة مفروضة"[2].

ومِن أمثلة الامتداد القصصي في القَصِيدة المُرَكَّبَة، قصيدة عمرو بن الدّاخل[3] الدّاخل[3] التي اشتملتْ على فصلَيْن، وأولها التشبيب بأمّ عبد الله، ثمَّ قصَّة البقر الوحشي الذي نثر فيه الحديث صيد البقر والسهم والنّبل، يستهلُّها بقوله (الوافر التام):

تذكَّرَ أمّ عبد اللهِ لّما ... نأتْهُ والنَّوى منها لَجُوجُ

وما إن أحور العينينِ رخصُ الـ ... ـعِظامِ تروده أمٌّ هَدُوجُ

بأحسنَ مقلةً منها وَجِيدًا ... عداةَ الحجرِ مضحكها بَلِيجُ(٤)

يَتَذَكَّر الصاحبة البعيدة التي أمعنت ولجَّت في المضي والابتعاد، تلك التي تفضلُ بجمال عينيها وجيدها ومبسمها على الغزالة الحوراء، غضَّة العظام، حديثة الميلاد، ذات الصوت، تقودها أمٌّ مشيتها كالنعامة.

ثمَّ يقصُّ قصّة البقر الوحشي مع الصائد المدجج:

وهاديةٍ توجّسُ كلَّ غيبٍ ... لها نفسٌ إذا سامتْ نشيجُ

---

(١) (الديوان، ق٢/ص٢٠٢).

(٢) دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومُصْطَلحًا نقديًّا معاصرًا، ميجان الرويلي – سعد البازعي، (ص: (ص: ٢٧٣).

(٣) نسب السكري هذه القَصِيدة وفي الديوان إلى (عمرو بن الداخل)، إلا أنه في الشرح نُقلت رواية للأصمعي، يذكر يذكر فيها أنها لرجل من هُذَيْل يقال له: (الداخل)، اسمه: (زهير بن حرام)، [يُنْظَر/ شرح السكري، مجلد٢، (ص: ٦١١)].

(٤) (الديوان، ق٣ / ص٩٨).

تصـــيخُ إلى دويِّ الأرضِ تَهــــوِى بمســمعها كمــا نَظِــفَ الشـــجيجُ
عزَزْناهـــا وكانـــتْ في مصـــامٍ كـــأنَّ ســـراتها ســـحْلٌ نســـيجُ
ويُهلـــك نفســـهُ إنْ لم ينلـــها وحُـــقَّ لـــه ســـحيرٌ أو بعـــيجُ
وأمهلـــها فلمَّـــا وركّتـــهُ شمالًـــا وهـــي معرضـــةٌ تهـــيجُ
أتـــيحَ لهـــا أغيـــبر ذوحشـــيفٍ غـــبيٌّ في نشـــاجتهِ زلـــوجُ

فيذكر أنَّ البقرة كانـتْ متوجِّسـة إذا وقعـت في مكـانٍ لا يواريهـا، أمَّـا إذا سرحت فلها نفسٌ تقتلعه من جوفها لعُمْقِه، أخَذَها الشاعرُ ومـن معـه علـى غـرَّةٍ في مكانها؛ لأنَّ الصائد حثَّ في صيدها وافتعل الأسباب للحصـول عليهـا، وقـد اختـار لنفسه الهلاكَ دونها، فقام وأمهلها إلى أنْ جعلته حيال وركيها شمالًـا تمـرُّ مـرَّ الـريح، ولكنه أبقاها حتى تقدَّمتْ.

ثم أُتيح لها صائدٌ أغيبرٌ خلِق الثيـاب مُتَخَـفٍّ بـين الصـخور، سـريع القـنص، فكانتْ قدره الذي ينشده، وهذا الصائد هـو الشـاعر نفسـه؛ لأنـه ينسـبُ الفعـل لنفسه في البيت التالي؛ فيقول في وصفِ السَّهم:

دَلَفـــتُ لهـــا أوائـــذٍ بســـهمٍ نحـــيضٍ لم تَخوَّنـــه الشـــروجُ
سديدِ العـير لم يـدحض عليـه الـــ ـــغرار فقِدحُـــه زعـــلٌ دروجُ
عليـــه مـــن أبـــاهر ليِّنـــاتٍ يـــرنُّ القِـــدح ظهـــرانٌ دمـــوجُ
كمـــتنِ الـــذئبِ لا نكـــسٌ قصـــيرٌ فأغرقـــهُ لا جلـــسٌ عمـــوجُ
يقرّبهـــا لمطعمهـــا هتـــوفٌ طـــلاعُ الكـــفّ معقلـــها وثـــيجُ
كـــانّ عـــدادها إرنـــان ثكلـــى خـــلالَ ضـــلوعها وجـــدٌ وهـــيجُ

فقد همَّ ببُطْءٍ لصيدها بسهمٍ دقيقٍ سالمٍ من الشـقوق، مسـدَّدٍ عليـه ريـش طـيرٍ من الأبهر يعني ليس من القوادم ولا الخوافي، مستوٍ كمتن الذئب، لـيس بقصـيرٍ يغـرق حين انتزاعه ولا طويل يتعـوَّج ويتلـوَّى فينـثني، يتسـببُ القـوسُ - الـذي يرمـى بواسطته السَّهمُ - في تقريبِ البقرة مـن مُطْعَمهـا، فصـوت القـوس حـين يعـاوِدُه السهم كرنين الثَّكلى الذي يلتهبُ في صدرها، وفي وصِف النَّصل يقول:

وبـــيضٌ كالسـّــلاجمِ مرهفـــاتٍ كـــأنّ ظباهــــا عُقُـــرٌ بعـــيجُ
أحـــاطَ الناجشـــان بهـــا فجـــاءتْ مكانًـــا لا تـــروغُ ولا تعـــوجُ
فراغـــتُ فالتمســـتُ بـــه حشـــاها وخـــرَّ كأنّـــه خـــوطٌ مـــريجُ
كـــأنّ الـــريشَ والفـــوقين منـــه خـــلاص النّصـــل ســـيطَ بـــه مشـــيجُ
فظلـــتُ وظـــلّ أصـــحابي لـــديهم غـــريضُ اللحـــم نِـــيءٌ أونضـــيجُ(١)

ويقصِد بالبيضِ نصل السهم، وجمعه: نصال، فهي بيضاء كأنَّ حدَّيْها أصل النَّار، أصاب به حشا البقرة بعد أن أوقعها الصائدان في كمين حوصرتْ فيه بين جبلَيْن، فراغتْ البقرةُ، واضطربتْ ولكنَّ السهم قد نال الحشا، حتى أصبحَ ريش السَّهم مختلطًا بالدَّم، كأنَّه مشيج، فظلَّ هو ومن صاد معه يملكون لحمًا جديدًا طريًّا منه النيئ، ومنه الناضج.

يعتبرُ امتداد المقْطَع الشِّعْريِّ بالنسبة للفصل الأخير الذي خصصه الشاعر لقصَّة البقر الوحشيِّ والصائد امتدادًا قصصيًّا قصد فيه أن يقطعَ القَصِيدة مع وضع نهاية للقِصَّة، فالمقْطَع الشِّعْرِيُّ مُرتبطٌ بنهايتها ملتحمٌ بتمامها، وفيه يصوغُ الشاعر الغاية المنشودة من نشوب معركة تأمين الغذاء الطَّبيعيَّة بينه وبين البقر الوحشي التي تقضي بالهلاك للضعيف؛ لتستمر حياة القوي، وتمضي بذلك دورة الحياة في الكون، فهي نهاية متمكنة في آخر القَصِيدة لا تطلبُ النَّفس بعدها مطلبًا لسدِّ ثغرة في الشعور، "فالأحداث في عالم الواقع تكون مترابطةً؛ بمعنى أنها تَتَرَتَّب على بعضها؛ فالنتيجةُ تترابطُ مع الأحداث السابقة عليها، ومن ثَمَّ تكون الأفكار التي تعبِّر عن المقدمات والنتائج مترابطة تَرابُط الأحداث، ويتوسل النَّص للتعبير عن هذا التَّرابُط بوسائل كثيرة؛ دلاليَّة وشَكْلِيَّة"(٢).

أمَّا ارتدادُ المقْطَع الشِّعْرِيِّ نحو الفصل السابق، فإنَّا وجدناه جليًّا في العلاقات

---

(١) (الديوان، ق٣/ ص١٠٤).

(٢) علم اللغة النَّصِّي بين النظريَّة والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، صبحي إبراهيم الفقي، (ص: ١٤٥). ١٤٥).

النَّاشئة في التفاصيل بين مشهد الصراع ومشهد التَّشبيب، فمكوِّنات المشهد الدَّامي في قصَّة الفصل الأخير هي (الصائد، البقر، القوس) تُطابق إلى حدٍّ كبير مكوِّنات مشهد النَّسيبِ الذي يتَكَوَّن من (الصاحبة – الشاعر – نظرة العين)، ومناط الارتباط يكْمُن في مُبادَلة الأدوار التي استَعْمَلَها الشاعرُ كتقنيَّة تتيحُ له تجاوزَ المحظور الواقعي إلى مستَهْلَكٍ خيالي، فالصاحبةُ تقابلُ البقرة المتوجِّسة التي حثَّ الخطى لصيدها، والشاعرُ في مقام الصائد المثقَّف، أمَّا نظرة العين التي وصلتْ إلى حجرها في البيت لتبلغ مقلتها وجيدها ومبسمها فإنَّها تقابل صورة السهم ذي النَّصل الحاد والقوس الموتور.

ومعنى هذا أنَّ الشاعرَ حرمَ نفسَهُ من التفصيل من المشهد الحقيقي؛ لأنَّه استعان بقناعٍ يقفزُ أسوار الواقع، فالصاحبةُ المحفوظة في حجر ذلك البيت لم ينلْ منها إلاَّ نظرة ثاقبة، والنفس تطمح إلى اللقاء والمخالطة، والنهايةُ الحتْمِيَّة في قصَّة البقر هي النِّهايَة المرجوَّة في حاله مع الصاحبة.

أمَّا الامتداد الصوري فهو امتدادٌ يكْشِفُ عن العَلاَقة بين الصورة والتجربة الشِّعْريَّة، التي تبلغُ حدًّا من الكثافة والتّوتُّر تحيلُ فاعليَّة الصورة إلى عمليَّة من الفيض والإضاءة والكشف لا حدود لها، وهنا تتغير الصورة إلى انحلالٍ للعالم المألوف للأشياء والترابُطات والتداعيات التي تُثيرها في النَّفس، وإعادة تركيبها نبعًا غريبًا لعلاقاتٍ جديدة[1].

وفي ديوان أبي ذؤيب أمثلةٌ كثيرة للامتداد الصوريِّ في القَصِيدة المُرَكَّبَة، فنجدُ الشاعر يبني فصل قصيدته الأخير على التشبيه الدّائريِّ، ويؤسِّسه باعتباره، فيؤخر المشبَّه إلى آخر الفصل بعد أن رسمَ الأبعاد الجَمَاليَّة المتوخَّاة في صورة المشبَّه منذ بدايته. و منها لاميّته التي استهلَّها بنسيبٍ يذكر فيه الصاحبة "أسماء"، وعتابها، فيقول (الطويل التام):

أَلاَ زَعَمَتْ "أَسْمَاءُ" أَلاَّ أُحِبُّهَا   فَقُلْتُ: بَلى، لَوْلاَ يُنَازِعُنِي شُغْلِي

---

(١) ينظر: جدليَّة الخفاء والتجلِّي، دراسات بنيويَّة في الشِّعر، كمال أبو ديب، (ص: ٤٥).

جَزَيْتُكِ ضِــعْفَ الــوُدِّ لَمَّــا شَــكَيْتِهِ   وَمَا إنْ جَزَاكِ الضِّعْفَ مِنْ أَحَــدٍ قَبْلــي[1]

ثمَّ يذكر ظبية بيضاء ويجلّي من حسنها جوانبَ عــدَّة؛ منــها: البيــاض واعتــدال القوام، تشبه الصاحبة حين قالت له: أتصرمُ حبلي أم تدوم على الوصلِ:

لَعَمــرك مــا عيســاء تتبــع شــادنًا   يعنّ لها "بالجزعِ" من "نُخَــبِ" النّجــلِ

إذا هــي قامــت تقشــعرّ شــواتُها   ويُشرِقُ بين اللّيتِ منــها إلى الصّــقلِ

تــرى حمشًــا في صــدرها ثمّ إنّهــا   إذا أدبــرت ولّــت بمكتنــزٍ عبْــل

ومــا أمّ خشــفٍ "بالعلايــة" ترتعــي   وترمِــقُ أحيانًــا مخاتلــة الحبــلِ

بأحســن منــها يــوم قالــتْ كليمــة   أتصرمُ حبلي أم تدومُ علــى الوصــل؟

ثُمَّ يعود إلى تَبْرير فعلَتِه التي ادَّعتْ في البيت الأول، ويــذكر حلمــه الــذي ضــاع بالغبن بعد حبِّها حتى أمسى يستَنْكِرِ إن كان الكلُّ يلقَى ما يُلاقيه حــتى تغيَّــر لونُــه أم لا:

فإن تــزعميني كنــتُ أجهــل فــيكمُ   فإنّي شــريتُ الحلــم بعــدكِ بالجهــل

وقال صــحابي: قــد غُبنــتَ وخلّــتني   غَبَنْتُ، فــلا أدري أشــكلهمُ شــكلي؟

فــإن تــكُ أنثــى في "معــدٍّ" كريمــة   علينــا فقــد أعطيــت نافلــة الفضــلِ

على أنهــا قالــت رأيــتُ "خويلــدًا"   تنكّــر حتّــى عــاد أســود كالجــذلِ

وتلكَ خطــوبٌ قــد تملّــت شــبابنا   زمانًــا فَتبلينــا الخطــوب ومــا نُبلــي

وتبلي الأولى يســتلئمون علــى الأولى   تراهن يــوم الــرّوع كالحــدأ القُبــل

فهــنّ كعقبــانِ "الشــريف" جــوانحٌ   وهــم فوقهــا مســتلئموحلق الجــدل

منايــا يقــرّبن الحتــوف لأهلــها   جهــارًا ويســتمتعن بــالأَنَس الجَبْــل

وفي فصل القَصِيدة الثاني يذكر صاحب النّاقة الــتي تلــد أولادهــا فــرادى، وأنَّــه يذبحها إذا أجدبَ النّاس لكرمه وبذله وعطائــه، ثمَّ يقــدمها لنفــر جيــاع أو للضَّــيف الذي أقبل متحوِّلاً عن مكانٍ سابقٍ لم يرضه، فهو يُبادر بالحســنة قبلًــا ليــذكر كريمًــا،

---

(١) (الديوان، ق١/ص: ٣٤ – ٣٥).

وكلّ هذا الأمر حاول فعله أبناء عمّ المحبوبة ليصلوا إلى ما بلغه من شرفٍ ومكانه، حتى تتحوَّل عن حبِّه:

ومفرّهةٍ عنسٍ قدَرتُ لرجْلها فخرّت كما تتابعُ الرّيحُ بالقفلِ
لحيّ جياعٍ أولضيفٍ محوّل أبادر ذكرا أن يُلجَّ به قبلي
رويتُ ولم يغرم نديمي وحاولتْ بني عمّها أسماء أن يفعلوا فعلي

ثمَّ يُقبلُ على الفصل الأخير محملًا بالعواطف التي يُسفرُ عنها التشبيه الدَّائري، الذي جمع فيه بين الخمر الممزوج بالعسل وثغر الصاحبة:

فَمَا فَضْلَةٌ مِنْ (أَذْرِعَاتٍ) هَوَتْ بِهَا مُذَكَّرَةٌ عَنْسٌ كَهَادِيَةِ الضَّحْلِ
سُلافَةُ رَاحٍ ضُمِّنَتْهَا إِدَاوَةٌ مُقَيَّرَةٌ رِدْفٌ لآخِرَةِ الرَّحْلِ
تَزَوَّدَهضا مِنْ أَهْلِ "مِصْرِ"وَ"غَزَّةٍ" عَلَى جَسْرَةٍ مَرْفُوعَةِ الذَّيْلِ والكِفْلِ
فَوَافَى بِهَا "عُسْفَانَ" ثُمَّ أَتَى بِهَا "مَجَنَّةَ" تَصْفُو فِي القِلالِ وَلاَ تَغْلِي
فَرَوَّحَهَا مِنْ "ذِي المجَازِ" عَشِيَّةً يُبَادِرُ أُولَى السَّابِقَاتِ إِلَى "الحَبْلِ"
فَجِئْنَ وَجَاءَتْ بَيْنَهُنَّ لِيَمْسَحُ ذِفْرَاهَا تَزَعَّمَ كَالفَحْلِ
فَجَاءَ بِهَا كَيْمَا يُوَافِيَ حِجَّةً نَدِيمُ كِرَامٍ غَيْرُ نِكْسٍ وَلاَ وَغْلِ
فَبَاتَ "بِجَمْعٍ" ثُمَّ إِلَى "مِنًى" فَأَصْبَحَ رَأْدًا يَبْتَغِي المِزْجَ بِالسَّحْلِ
فَجَاءَ بِمَزْجٍ لَمْ يَرَ النَّاسُ مِثْلَهُ هُوَ الضَّحْكُ إِلاَّ أَنَّهُ عَمَلُ النَّحْلِ
"يَمَانِيَّةٍ" أَحْيَا لَهَا مَظَّ "مَأْبِدٍ" وَ"آلِ قَرَاسٍ "صَوْبُ أَسْقِيَةٍ كُحْلِ
فَمَا إِنْ هَمَا فِي صَحْفَةٍ بَارِقِيَّةٍ جَدِيدٍ أُرِقَّتْ بِالقَدُومِ وَبِالصَّقْلِ
بِأَطْيَبَ مِنْ فِيهَا إِذَا جِئْتُ طَارِقًا وَلَمْ يَتَبَيَّنْ سَاطِعُ الأُفُقِ المُجْلِي
إِذَا الهَدَفُ المِعْزَابُ صَوَّبَ رَأْسَهُ وَأَمْكَنَهُ ضَفْوٌ مِنَ الثَّلَّةِ الخُطْلِ(١)

يبدأ بذِكْر النَّاقة الشديدةِ التي حملت السلاف من أذرعات - وهي بلدٌ في أطراف الشام - ويشبَّه سيرها وهي تحمله بالصَّخْرة في بطن الماء يمرُّ عليها من كلِّ

(١) (الديوان، ق١/ص٣٥)

جانب، وهو يَلْمَح إلى سيرها البطيء لثقل ما تحمله ردفًا لمؤخرة الرَّحل، وفي التباطُؤ هنا تشويق للشاربين، وإعانةٌ على إتمام التشويق ذَكَرَها في البيت التالي، فالذي يسمع البيت الأول سيتساءل عن المحمول الثقيل الذي أبطأ خطى النَّاقة الشديدة، الذي يدّخر الكشف عنه لأبيات تالية، ثُمَّ يَسْتَطْرِد في وصفها، فهي شديدة القوام عالية الكساء. و قد بلغت هذه النَّاقة بما تحمله إلى عسفان، ثمَّ وصلتْ إلى مجنة والخمر صافٍ في قلاله ساكن، ثم بلغتِ النَّاقة سوق ذي المجاز، يستقبلها الذين يقفون بعرَفة ليبتاعوا الخمر، والنَّاقةُ حِينئذٍ في نشاطٍ تصيح وتصوّت، وكان من بين مَن جاؤُوا للخمر رجلٌ يوافي حجه نديمٌ كريمٌ، فأتمَّ حَجَّه بالمبيت بمُزْدَلفة ثمَّ مِنًى، ثمّ أصبحَ يطلبُ العسل، فحصل على عسلٍ من عمل النَّحل لم يرَ النّاسُ مِثْلَهُ، يُشبه في بياضه الثّغر، و أصله من رُمَّان برِّي رويت شجرته من ماء المطر الصافي الذي أتت به المزون السوداء، وما الخمر والعسل حين يوضعان في صحفة معمولة ببارق، مطروقة بالقدوم ومصقولة بأطيب من فيها - الصاحبة أسماء - إذا جاءها بالليل طارقًا في وقت السحر، حينما يكون الرجلُ الوخمُ الثقيل الذي همُّه المال وسعة النعمة قد نام على ماله وسكن بين الغنمِ طوالَ الآذان.

ولعلَّ من أبرز ما يُلاحَظُ على واقع مكوِّنات الصورة المختارة تأكيدها على فناء الشاعر في تأصيل مُكوناتها لبيان شرفها وكرمها أصلًا، فقد ذكر المكان الذي جيء منه بالخمر، وبيَّن شرف النّاقة التي حملته، وشرف الأماكن التي ذكرها كمحطَّات للمحافظة على تسلسل الرِّحلة، وهي تمثِّل الشعائر وسوق عكاظ وعسفان، ثمَّ النديم الكريم الذي أخذ هذه السلافة والعسل، ثم ذكر أن أصل صناعة النَّحل للعسل مأخوذٌ من شجر الرُّمان البري الذي سقتْهُ الماء العذب ديمة سوداء، وفي نهاية المطاف حين "نسي أو تناسى المشبه وشغل نفسه بالمشبّه به، فعرَض له من جوانبَ عدَّة ورسم له صورةً ممتدَّة"(١)، قدَّم لنا الغاية في المقْطَع الشِّعْرِيِّ من

(١) يُنْظَر: الأصول الفَنِّيَّة للشعر الجاهلي، سعد إسماعيل شلبي، (ص٩٩)، (حيث يسمِّيه د.سعد "التصوير القصصي"، ويذكر أنه في الشعر الجاهلي أكثر شيوعًا).

القَصِيدة.

فصورة الخمر والعسل في الصَّحفة البارقيّة على الرغم مما تمتعهما بصفات الطُّهر والنقاء والشرَف والكرم، فإنَّهما لا يبلغُان طيب فيها حين يطرقها ليلًا حينما تتغيَّر روائحُ الأفواه، وذلك على طريقة التشبيه الدَّائري الذي ابتدأه "بما" في قوله: (ما فضلة من أذرعات أتت به)، وأنهاهُ "بأفعل" بقوله: (بأَطْيَبَ مِنْ فِيهَا إِذَا جِئْتُ طَارِقًا)، وحين يعتمل الشاعر افتتاح الصورة بالنفي ثمَّ يُتابع نسج أحداثها وشخوصها في أبيات قد تزيد على عشرين بيتًا، وفي ذهنه أن يختمَ ذلك بفِعْلٍ خاص على وزن (بأفعل من)، هو يحقق في عمله الشِّعْرِيِّ كثيرًا من النُّضْج، الذي يصل به إلى تحقيق وَحْدَة عُضويَّة محكمة[1]، فالمقْطَع الشِّعْرِيُّ بالنِّسبة لفصله يُشَكِّل عنصرًا تتكامَل به أجزاء الصورة التي بناها الفصلُ الأخير، وهذا الامتداد الصوري يؤسِّس الفصل كاملًا على مقطعه لأنه أفرده بجزءٍ من الصورة لا تكتمل أركان التشبيه إلاَّ بالمقطع.

وإذا اعتَبَرْنا أنَّ تحقيق المقْطَع الشِّعْرِيِّ للامتداد الصوري في الفصل الأخير من القَصِيدة عملًا مدروسًا يستَحْضِر معه الشاعر صورة النِّهايَة في بداية جمعه لمكوِّنات الصورة ذهنيًّا؛ لأنَّ الشاعر حين يكوِّن الصورة يتوخَّى من صفات المشبَّه به ما يتواءَم مع المطالب العاطفيَّة التي يتقاطع فيها مع المشبَّه، ومعنى ذلك أن الشاعر متى ما شَعْر أنَّه أحكم مزج الصورة التشبيهيَّة المنتزعة من مكوِّناتها الأساسيَّة لجأ إلى قطع النَّص مباشرة لجاهزيّته في ذهنه، فإنَّ الارتداد الذي يُحَقِّقه المقْطَع الشِّعْرِيُّ في بناء القَصِيدة القَائِمَة على التشبيه الدائري "هو أنْ يُؤلِّفَ وَحْدَة خاصَّة تتفاعل مع غيرها لتشكيل وَحْدَة ذلك البِناء الكلّي، وهو في وحدته الخاصة يحْمِل لنا قمةً دلاليَّة عميقة لا ترتبط بالجاهليِّ وحياته فحسب، وإنَّما بالإنسان ووجوده أيضًا، وعلى هذا يُمكِنُنا أن نفتِّش في خلفيَّة الصور عن معانٍ ساميةٍ وقيمةٍ رفيعةٍ"[2]،

---

(١) يُنْظَر: التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي دراسة في الصورة، عبد القادر الرباعي، مجلة العَرَبِيَّة للعلوم الإنسانية، (ص: ١٤٣).

(٢) السابق، (ص: ١٤٥).

وبحثُ ارتداد المَقْطَع الشِّعْريِّ نحو الفصل السابق يُعرِّضنا للتعامل معه كصورة متكاملةٍ مُؤسَّسةٍ على المشابهة مكوِّنة من مشبَّه ومشبَّهٍ به، وإجمالي الصور في القَصِيدة كاملة ثلاث صورٍ، أولها: دائري عقد فيه المشابهة (الظبية)، والثانية: صورة (الناقة الشديدة)، والصورة الثالثة هي التي اختارها للفصل الأخير من القَصِيدة (الخمر والعسل).

وعلى نفس النَّهج تتراتبُ فُصُول قصيدةٍ غزليَّة أخرى لأبي ذؤيب، يستهلُّها بالنسيب في ثلاثة أبياتٍ، يصف فيها لواعج الشوق لمن بعُد مزاره، وشطَّت داره، "وقد يستطيع النّسيب القصير أن يؤثرَ بطريقة مستقلَّةٍ بثلاثة أو أربعة أبيات دونَ إنكار لوظيفته على أنها مقدِّمة للموضوع الرئيس، وعلى النَّقيض من هذا، فإنَّ النسيبَ الطويل يمتلك خاصية القَصِيدة القَائِمَة بذاتها تمامًا مِن خلال موتيفاته المتغيِّرة، وأوصاله التَّفضيليَّة، إذ يبدو أنَّ الشاعرَ في عجلةٍ مِن أمره لكي يصرخَ بمطلبه الشَّخصي، فالذِّكرياتُ تأسرهُ كليًّا"[1]، وذلك في قوله (الوافر التام):

جَمالَكَ أيُّها القلبُ القريحُ ستَلْقَى من تحبُّ فتَسْتريحُ
نَهيتُكَ عن طِلابِكَ "أمَّ عمرو" بعاقبةٍ وأنتَ إذٍ صحيحُ
فقلتُ: تجنَّبَنْ سُخْطَ ابن عمٍّ ومَطْلَبَ شُلَّةٍ ونوًى طروحُ[2]

فهو يُحَرِّض قلبًا جريحًا جرَّده من ذاته على التَّجمُّل بالصبر المؤمِّل أن ينتهي باللقاء، ثمَّ يعذله في قوله: (نَهيتُكَ عن طِلابِكَ "أمَّ عمرو")، فهو يعذل قلبه وينهاه قبل وقوع العواقبِ حين كان صحيحًا، فيأمرهُ أن يتجنَّبَ سخطَ أبناء العمومة وويلات البُعد والسفر، ثمّ يلجُ مباشرة إلى التشبيب بالصاحبة "أمّ عمرٍو" عن طريق التشبيه الدائريِّ الذي امتد إلى ستَّة أبياتٍ آخرها المشبَّه:

وما إن فضلةٌ من أذرعاتٍ كعينِ الدّيكِ أحصَنَها الصروحُ

---

(١) دراسات في شِعريَّة القَصِيدة الجاهلية، ريناتة ياكوبي، ترجمة: موسى ربابعة، دار جرير للنشر والتوزيع، ط٢، عام عام ١٤٣٢هـ - ٢٠١١م، (ص: ٣٧).

(٢) (الديوان، ق١/ص٦٨).

مصـــــفّقة مصـــــفّاةٌ عُقـــــارٌ شـــــآميّة إذا جليَـــــتْ مَـــــروحُ
إذا فُضّـــــت خواتمهـــــا وفكّـــــتْ يُقـــــالُ لهـــــا: دمُ الـــــودَجِ الـــــذّبيحُ
ولا مُتحيّـــــرٌ باتـــــت عليـــــه ببلقعـــــةٍ يمانيّـــــةٌ تفـــــوحُ
خِـــــلافَ مصـــــابِ بارقـــــةٍ هطـــــولٍ مُخـــــالِطِ مائِهـــــا خصـــــرٌ وريـــــحُ
بِأَطْيَـــــبَ مِـــــنْ مُقَبَّلِهَـــــا إِذَا مَـــــا دَنَـــــا العَيُّـــــوقُ وَاكْتَـــــتَمَ النَّبُـــــوحُ[1]

ينسج من صورة الخمر المصفَّاة وفي الصاحبة صورة مقارنة يفاضل فيها بين خمرٍ فصَّل القول فيها، ومقبَّلٍ مسكوت عن صفاته؛ لإذكاء جذوة العقل ومنحه فرصة تصوُّر حجم الجمال والعذوبة، فالشاعرُ أكمل وصف الخمر، فهي مصفّاة كعين الديك برَّاقة، لها لوثة في العقول فشاربها يلازمُ معاقرتها رغبةً، إذا فُضَّتْ خواتمها تنسكبُ كأنَّها العرقُ الذبيح لشدة حمرتها، وكذلك الماء الكثير الذي سقتْ به السحائبُ أرضًا أبقت الماء فيها متحيِّرًا لكَثْرته فلا يجد لخروجه مِن سبيل، كلُّ ذلك لا يُعَدُّ أطيب من مقبل الصاحبة إذا خفتتْ أصواتُ الناس وجلبةُ الحيّ، وشارف الليل على الانتهاء و دَنَا الفجر الذي تتغيّر فيه الأفواه، فامتداد المقْطَع الشِّعْرِيِّ في هذا الفصل امتدادٌ تشبيهي، وذلك لأنَّ الشاعرَ ادَّخر المشبه، إلى أن وفَّى في المشبّه به كلَّ سمات الجمال والعُذوبة والنَّقاء والفاعليَّة، ثمَّ نسبها على التفضيل لمقبل الصاحبة، أمَّا ارتداده نحو الفصل السابق فيجلوه بيانُ العاقبة التي كانت يخشاها عندما كان صحيحًا في قوله: (نُهيتُكَ عن طلابِكَ أمّ عمرو بعاقبةٍ)، وهي شدَّة التعلُّق التي حدثتْ به إلى هذا الفعل الذي بيَّنه في المقْطَع الشِّعْرِيِّ.

بهذا نخلص إلى أنَّ الامتدادَ والارتداد شكَّلاَ قطبي العَلاقَة الماثلة بين المقْطَع الشِّعْرِيّ والفصل الذي يحتويه في القَصَائِد المُرَكَّبة، فقد استطاع المقْطَع الشِّعْرِيّ أن يكونَ امتدادًا موضوعيًّا أو قَصصيًّا أو صوريًّا، وفي الوقت ذاته يَتَوَجَّب على المقْطَع الشِّعْرِيِّ أن يحافظ على ارتداده نحو فُصُول القَصِيدة الأخرى ليكْشِف عن مدى اهتمام الشاعر بالمحافَظة على خط سيْرِ الأحداث، وسَيْرورة الشُّعُور ودِفْء

---

(١) (فضلة: الخمر، مصفقة: تحوَّل من إناء إلى إناء، عقار: لازمت العقل، الودج: العرق، العيوق: وقت من الليل).

العاطفة.

المبحث الثالث:
عَلاقَة (المقْطَع) بالدَّلالة الكُليَّة

علاقة (المقطع الشعري) بالدلالة الكلية

إنَّ دراسة عَلاقَة المقْطَع الشِّعْرِيِّ بالدَّلالة الكُلِّيَّة تقومُ على أساسٍ تتجانَسُ فيه نتائج استقراءٍ لقطبي الدَّلالة الكُلِّيَّة نفسها مع المقْطَع الشِّعْرِيِّ، فالقطبُ الأول يُعنى بقصائد الدِّيوان جميعها، وهو عَلاقَة المقْطَع الشِّعْرِيِّ بالمقصد العام، والثاني يتعلَّق بالقَصِيدة ويُشَكِّل المدار الغرَضي لبناء القَصِيدة مستقلَّة بحدِّ ذاتها فهو عَلاقَة المقْطَع الشِّعْرِيِّ بالغرَض، ولكلٍّ منها تفصيلٌ وبيانٌ في حينه.

فإنَّ العلاقات الناشئة بين المقْطَع الشِّعْرِيِّ والمقصد العام في القَصِيدة القَدِيمَة جاء تباحُثها متأخِّرًا في الشقِّ النَّقْديِّ التنظيريِّ[١]، وسابقًا في الشِّق التطبيقيِّ، فالتأخر التنظيري يُعزى إلى غياب الاتِّباعيَّة المنضبطة في المقَاطِع الشِّعْرِيَّة، تلك التي تغلب على أشكال المطالع، وهيمنة الابتداعيَّة المفتوحة للشاعر في مشروع قطع القَصِيدة، فالشاعرُ لَم يكن يعتمد أسلوبًا متَّبعًا في مقاطعِه الشِّعْرِيَّة، ولَم تأخذْ نسقًا أو تقليدًا معيَّنًا، وهذا يمنح الحقَّ للشاعر بأن يقطع القَصِيدة متى ما استوفى مَوْضُوعاته[٢]، هذا أولُّ أسباب التأخُّر، أمَّا السبب الثاني فإنَّه يُعزى إلى تقدُّم أهل التفسير كالرازيِّ (٦٠٦ هـ) والزمخشري[٣] (ت ٥٣٨ هـ) والبقاعي (ت ٨٨٥ هـ) في بيان دور المقْطَع في الدلالة على المقصد الكليِّ في سور القُرآن الكريم وتناسُبه معها، والكَشْف عن دوره ودقائق أسراره[٤]، كما أنَّه قد فرعَ فنن من علم

---

(١) لم تأخذ مسألة الخواتيم شكل قضية فنِّيَّة في النقد العربي على نحو ما أخذتْ مسألة المقدمات، [يُنْظَر: القَصِيدة الجاهلية في المفضَّليات، مي يوسف خليف، (ص: ١٩٢)].

(٢) السابق، (ص: ١٩٢).

(٣) الزمخشري (٤٦٧ – ٥٣٨ هـ)، هو محمود بن عمر بن محمد بن أحمد الخوارزمي الزمخشري، جار الله، القاسم: إمام عصره في اللغة والنحو والبيان والتفسير، من مؤلفاته: (الكشاف في حقائق التنزيل)، [يُنْظَر: معجم المُفَسِّرين من صدر الاسلام حتى العصر الحاضر، عادل نويهض، مجلد ١، (ص: ٦٦٦)].

(٤) التناسُب في تفسير الإمام الرازي دراسة في أسرار الاقتران، منال المسعودي، (ص: ١٢٨)، والعزفُ على أنور الذكر معالم الطريق إلى فهم المعنى القُرآنيِّ في سياق السورة، محمود توفيق محمد سعد، ط٢، (ص: ٨٣ – ١٠٢)، وإمعان النَّظر في نظام الآي والسور، محمد عناية الله أسد سبحاني، دار عمَّار، (ص: ٢٠٦ إلى ٢١١).

التفسير القُرآنيّ يُسمَّى: (علم المقاصد)، وهذا العِلْم يلخِّص العمليَّة التفسيريَّة للقرآن الكريم في دائرة تحقيق المقاصد التَّشريعيَّة وتفسير القُرآن على ضوء الغايات الدينيَّة الكبرى التي كان القُرآن الكريمُ وسيلةَ تبليغها، فقد ذكر الطاهر ابن عاشور(١) (ت ١٣٩٣ هـ) أنَّ المقاصد الأصليَّة التي جاء بها القُرآن الكريم ثمانية؛ منها: إصلاحُ الاعتقادِ، وتهذيبُ الأخلاقِ، والتشريعُ والأحكامُ وسياسة الأمة، وغيرها مِنَ المقاصِد الكبرى التي أوْكَل المشرِّع آيات القُرْآن الكريم ببيانها وتبْليغها للناس(٢)، مفادُ ذلك أن المفسرينَ استَعْمَلوا دلالة (المقاصد) بمعناها الواسع، الذي يمكنُ أن يعرفَ بالرسائل والغايات الكُبرى، فالدلالة واضحة بالسّبق الشرعيّ للنقد في بيان أبعاد المُصْطَلح وتَوْسيعه.

أمَّا التقدُّم التطبيقيُّ في الشِّعْر فقد تمثَّل في حرص الشُّعراء الجَاهِلِيِّين على أن يقطعوا قصائدهم بما يتناسبُ مع مقاصدِهم، فالخاتمةُ تتسقُ مع ما يجري قبلها من خواطرَ وأفكارٍ، ومن هذا الاتساق يظهر دورها الهادف في بناء القَصِيدة؛ إذ تجعل منها عالمًا واحدًا، أو بنية حيَّةً محكمة، لا ممزقة طرائق قِددًا، كما تتصلُ بالفكرة التي يدور في إطارها النَّص اتِّصالًا ملحوظًا، فهي في نظر الدّارسين جامعةٌ لما تناوله الشاعر في قصيدته وملخصة لتجربته الشِّعْرِيَّة(٣)، أمَّا دراسة العلاقات والرَّوابط بين المقْطَع الشِّعْرِيِّ والمقصد من المنظور النقدي فقد جاء متناثرًا في المصادر بين الاصطلاح والشروط(٤)، فقد أوصوا بأن يكون المقطع الشعري "أدخل في المعنى

---

(١) الطاهر بن عاشور (١٢٩٦ – ١٣٩٣ هـ)، هو محمد الطاهر بن عاشور: رئيس المفتين الكالكين بتونس، وواحد كبار علمائها، مُفَسِّر، لُغوي، نحوي، أديب من دعاة الاصلاح الاجتماعي والدّيني، ولد ونشأ وتعلّم بتونس، و من مؤلفاته: (التحرير والتنوير) في تفسير القُرآن الكريم، [يُنْظَر: معجم المُفَسِّرين من صدر الاسلام حتى العصر الحاضر، عادل نويهض، مجلد ١، (ص: ٥٤١)].

(٢) ينظر: التحرير والتنوير، الطاهر محمد بن عاشور، دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس١٩٩٧م، ج١، (ص: ٣٩ إلى٤١).

(٣) يُنْظَر: خاتمة القَصِيدة العَرَبِيَّة في الشعر الجاهلي، حسين عبد المعطي حسين عبد الوهاب، (ص: ٩٣، ١٢٤، ٢٠٩).

(٤) يُنْظَر: الفصل الأول من الرسالة، المبحث الأول.

الذي قصدت له في نظمها"(١)، فالقصدُ هنا ينحصرُ في دلالةٍ ضيِّقة ويتحرَّك في مجال القَصِيدة الواحدة، وهذا الاندماج الذي قصد إليه يُبيِّن وثاقة ارتباطه بالمقصد العامِّ من نظم القَصِيدة نفسها، بحيث لا يكونُ المقْطَع الشِّعْرِيُّ على هذه الدَّرجة من الارْتِباط والاتصال مع المقصد، إلاَّ إذا توفر له التناسبُ.

لذلك رأيتُ أن يكونَ التناوُل للعَلاقَة بين المقْطَع الشِّعْرِيِّ والدلالة الكُلِّيَّة مُنْقَسِمًا إلى قسمين متجانسَيْن، قسمٍ يختصُّ بالدَّلالة الكُلِّيَّة للديوان بأكمله، وهو مُختصٌّ بدراسة العَلاقَة بين المقْطَع الشِّعْرِيّ والمقاصد الكبرى التي تتمثَّل في الخطوط السياقيَّة الممتدَّة في الديوان بأكمله، والقسم الثاني مختصٌّ بعَلاقَة المقْطَع الشِّعْرِيِّ بالدلالة الكُلِّيَّة للقصيدة الواحدة، فيعنى بدراسة العَلاقَة بين المقْطَع الشِّعْرِيّ والأغراض باعتبارها المقاصد الصُّغْرى التي اتَّخذها الناقد سبيلًا لبسط المقاصدِ الكبرى وتعبيرها، وهي ما يسمَّى بـ: الأغراض أو الفُنُون الشِّعْرِيَّة(٢)؛ كالغزل والمدح والرثاء وغيرها، والفرقُ بين (المقاصد والأغراض)، يكْمُنُ في أنَّ مُصْطَلح (الأغراض) له صلةٌ بالدِّراسات النَّفْسِيَّة، فالأغراض ألصقُ بالمتكلِّم وبواعثه النَّفسِيَّة، وحاجته للتعبير عن مكنونات صدره، أمَّا مُصْطَلح (المقاصد) فهو أقرب لبواعث الكلام المجتمعيَّة، لذلك نقول: مقاصد المجتمع ومقاصِد الشريعة(٣).

---

(١) الصناعتَيْن، لأبي هلال العسكري، (ص: ٥٠٣).

(٢) يُنْظَر: السابق، (ص: ١٣٧)، العمدة، ابن رشيق، ج١، (ص: ١٢١)، قواعد الشعر، أبو العباس أحمد بن يحي ثعلب ٢٩١هـ، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة ومطبعة مصطفى الثاني، عام١٣٦٧هـ - ١٩٤٨م، ط١، (ص: ٢٨).

(٣) ينظر: الأغراض والمقاصد في النَّحو عند سيبويه وعبد القاهر الجرجاني والرضي، محمد الهليل، رسالة مقدَّمة لنيل درجة الدكتوراه من جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، كليَّة اللغة العَرَبيَّة - قسم النحو والصرف وفقه اللغة، (ص: ٣).

أ- علاقة المقاطع الشعرية بالمقاصد الكبرى:

وهي المقاصد الخَفِيَّة التي عبَّر عنها الشاعرُ في شعره، وكانت المحرِّك الرئيس والضابط المتحكِّم في الإبداع الشِّعْري أصلًا، وهي تلك الرُّؤَى والغايات التي نلمس سيرورتها في القصائد، وفاعليتها في المعاني دون أن يتكلَّف الشاعرُ بيانها صراحةً، أو يتكبَّد الكشف عنها قصدًا، فهي بمثابة الوقود الذي يُمدُّ شاعريَّته ويُلهِبُ قريحته، كما أننا نجدُ في التعبير عن المقاصد إلحاحًا لا شعوريًّا يتناثرُ في ثنايا الدِّيوان ولا يرمي إليه الشاعر حقيقةً، إنَّما يَتَتَبَّعُ الدَّارس مساقط غيثه في القَصَائِد بشكلٍ عامٍّ؛ باعتباره خيطًا تنتظمُ فيه الجهود الشِّعْرِيَّة بعامَّة، فكلُّ عملٍ فنِّيٍّ لا بدَّ أن ينطوي على حقائقَ نفسيَّة أو كونيَّة أو اجتماعيّة أو فلسفيَّة، ليس لها قيمة شعريّة في ذاتها، ولكنَّها تكتسبه داخل العمل الفنِّي، وتظلُّ مجرد حقائق وموضوعات ومضامين خارجة عن الشاعريّة حتى تتجلّى في القصيدة وتنتشر في جميع أطراف العمل الفنِّي، فتتجانس في العمل ولا يمكن أن تُفهم خارج نطاقه(1)، وما روعة المقاصد إلاَّ لأنَّها لطفتْ ودقَّتْ، فإن "غوامض المقاصد إذا تبرَّجت لك في روائع المعارض، وأقبل فهمك رائدًا لقلبك، يتشمَّم نوادر الزهر في مغارس الفطن، ويتخيَّر فرائد الدرر من قلائد الحِكم، فكلَّما ازداد التقاطًا زادك نشاطًا"(2).

والمقاصدُ الكُبرى التي قصد إليها الشاعرُ في مَقَاطِع القَصَائِد تتكوَّن مِن مادَّتَيْن متجانستَيْن؛ إحداهما: (المقاصد الجماعيَّة)، تتمثَّل فيها المقاصِدُ القبائليَّة الجمعيَّة، ويُعبِّر عنها بإخلاص الجُزء للكل. وثانيهما: (المقاصد الذاتيَّة) التي تدورُ في مداراتٍ تشكِّل هاجسًا شخصانيًّا عند الشاعر الهذلي، "فالإنسانُ الجاهليُّ منذ خرجَ مِن فرديَّته ليعيشَ في مجتمعٍ - مهما قلَّ عددُ أفراده - أصبحتْ تصرُّفاته تتجاوَب مع رغباتٍ أخرى غير رغبات نفسه، وتؤمِّن مصالح أخرى خلال تأمين مصلحته،

---

(1) يُنْظَر: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العَرَبِيَّة، عام ١٤٠٤ - ١٩٨٣م، (ص: ٤٩).

(2) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، (ص: ١٨٨٥).

وكلّما تقَدَّم في سلَّم الحضارة اضمحلّت الأهــدافُ الفرديــة، وارتســمت مُثلًــا عُلْيَــا فيها من الإيثار والروح الإنسانية الشــيء الكــثير"(١)، ولنــتمكَّن مِــن لمــس وَحْــدَة القَصِيدة الجاهليَّــة مِــن قريــب كــان لا بــدّ أن نتتبَّــع شــتَّى النــواحي الفكريَّــة والاجتماعيَّة، والسياسيَّة والجغرافيَّة، تلك العوامــل الــتي منحــت القَصِــيدة الجاهليَّــة خصوصيَّة الشكل والمضــمون، فهنــاكَ عَلاقَــة وثيقــة بــين روح العصــر والوحــدة العُضْوِيَّة، فالشاعرُ يُعبِّر عن إنسانيَّته من تحت حجاب العصر مــا منحــه القُــدرة علــى الوصول إلى درجة من الإدراك والمعرفة الحدسيَّة، مِن خلال ملكاته وقُدراته(٢).

أ-المقاصد الجماعيَّة:

لقد تأصَّل مبدأ الجماعة في خلَــدِ الشــاعر الجــاهليِّ البَــدَوِيِّ، حــتى تجلَّــى في قصائدهم أساسًا تتفرَّعُ منه المعاني ومنطلقًا تنطلقُ من قاعدتــه الأفكــار، فبــات ينســجُ من واقعه صورًا متباينة للاجتماع الإنساني ابتداءً من العائلــة وانتــهاءً بالقبيلــة، "وقــد اقتضت الحياة البدوية القاسية أن يكونــوا كرامًــا ذوي مُــرُوءة، شــجعانًا يســتجيبون للصريخ، شرفاء يُحافظون علــى الجــار ويرعــون مشــاعره، يستبشــرون بالضــيف ويبشُّونَ في وجهه، ويبالغون في إكرامه، فإذا وعدوا وفوا بالوعــد، وقــد جــاء أدبهــم صورة صادقة لهذه الحياة التي تسودُها الأخلاقُ الحربية مــن وصــف الوقــائع والفخــر بالانتصارات والاعتزاز بالغارة والحفاظ على الشَّرَف"(٣).

واهتمام الشاعر الهُذَلِي بالجماعة جَعَلَهُ على وعيٍ بــأنَّ العائلــة هــي اللبنــة الأولى لتَكْوِينها، والأساس الذي تتكتَّل منه القبيلة، فأظهر احتفــاءه بهــا وحفاظــه عليهــا في المقَاطِع الشِّعْرِيَّة من الديوان، فذكر الأمومة والأبــوَّة، ثمَّ الحليلــة والبنــوَّة، ثمَّ الأخــوَّة والصُّحبة، وذلك من مثل قول أبي ذؤيب (البسيط التام):

---

(١) أثر الصَّحراء في الشِّعر الجاهلي، سعد ضناوي، دار الفكر اللبناني -بيروت، عام ١٩٩٣م، ط١، (ص: ٩٣).
(٢) يُنْظَر: قضايا النَّقد الأدبي ين القديم والحديث، محمد زكي العشماوي، (ص: ١٢٤ - ١٧٩).
(٣) الأصول الفَنِّيَّة للشعر الجاهلي، سعد إسماعيل شلبي، (ص: ١٨).

لَوْ كَانَ مِدْحَةُ حَـيٍّ أَنْشَـرَتْ أَحَـدًا أَحْيَـا أُبُوَّتَـكِ الشُّـمَّ الأَمَـادِيحِ[(١)]

يُصوِّر حالة الفقد التي تعتور ليلى ابنة المرثي، وقلَّة حيلته إلاَّ من المدْح الذي لن يعيد أباها، فلو كان المدْح يبعث الميِّتَ لكان أبوها أولى بالانبعاث والحياة، وما قول ساعدة بن جؤية عن هذه العاطفة ببعيد (الطويل التام):

فَبَيْنَا تَنُوح استبشروها بحِبِّها صحيحًا وقد فتَّ العظامَ فتورها
فخرَّت وألقتْ كلّ نعلٍ شراذمًا يلوحُ بضاحي الجلد منها حدورها[(٢)]

فقد وصف حال الأمِّ الشهلة التي نعى لها النَّاعي ابنها الوحيد الصحيح، حتى إذا ما تملَّكها الخطبُ وفتَّ عظامها الهول، استبشروها بابنها معافًى، فلا شكَّ أنَّه مشهد يُظهر جوانب الأمومة العميقة التي شفَّها الوجد والألم والفقد، ففاجأها نعمة حياة ابنها الوحيد وباغتها خبر بقائه.

ويعدُّ الصَّعَاليك من أبرز الشُّعراء الذين احتفوا بمظاهر الحفاظ على النَّفس مِنْ أجل بقاء العائلة متكاملة مجتمعة، فالصعلوكُ يَتَحَرَّك في دائرتَيْن هما: المنفعة التي تُبقيه حيًّا والعائلة باعتبارها الرابطة التي تبقَّت بعدَ خروجه عن القبيلة، ذلك الخُرُوج الذي ربَّى فيه عصبيَّةً من نوعٍ جديد، تقومُ على "التنكُّر للعصبيَّة القَبَليَّة، ويدعو إلى التَّجمُّع تحتَ ظلال ظروف اجتماعيَّة مُعيَّنة أوجدتْ بينهم ألوانًا من الصِّلاتِ ووشائج مِن التناصر إذا جدَّ الجد، وسنحت الفرصة"[(٣)]، ومن ذلك قول قول أبي خراش (الطويل التام):

ولولا دِراكُ الشَّدِّ قاظتْ حليلتي تخيَّرُ من خُطَّابها وهي أيِّمُ
فتقعُد أو ترْضَى مكاني خليفةً وكاد خراشٌ يوم ذلك يَيْتَمِ[(٤)]

فالزوجةُ في شِعْر الصَّعَاليك هي مبعثُ السعادة، وتؤدِّي دورًا كبيرًا ومسؤولية

---

(١) (الديوان، ق١/١١٣).
(٢) (الديوان، ق٢/ص٢١٨).
(٣) الأصول الفَنيَّة للشعر الجاهلي، سعد إسماعيل شلبي، (ص: ٣١٧).
(٤) (الديوان، ق٢/ص١٤٨).

عظمية في البقاء الإنساني[1]، لذا يصفُ الشاعر مآل عائلته لو أنّهم ظفروا به وقتلوه، إذًا لأصبحت زوجته أيِّمًا يختلف عليها الخُطّاب، وتبقى في حلٍّ منه، فتختار البقاء بلا زواج أو الزواج، وحالة اليتم التي تلحق ابنه خراشًا، الذي ورد ذكره وسرعة عدوه في غارة على الثماليين أفقدته أخاه وأبقت على ابنه خراش، فجاء تعبيره عن أساهُ بفقد أخيه لا يوازي سعادته بسلامته ابنه، فبعضُ الشرِّ أهونُ من بعضٍ، وذلك في قوله (الطويل التام):

كَأَنَّهُمُ يَشَّبَّثُونَ بطَائِرٍ ... خَفِيفِ المشَاشِ عَظْمُهُ غَيْرُ ذِي
يُبادِرُ قُربَ اللَّيْلِ فَهْوُ مهابِذٌ ... يَحُثُّ الجَنَاحَ بالتَّبَسُّطِ وَالقَبْضِ[2]

وفيه يصفُ عدو هذا الابن النَّحيل الذي يرجو الخلاص والسلامة وصفًا تطفو فيه الأبوَّة وما ساورها، وقوله مخاطبًا ابنه خراشًا حين هاجر في خلافة عمر – رضي الله عنه – (الوافر التام):

أَلاَ فاعْلَمْ خِراشَ بأنَّ خَيْرَ الْـ ... ـمُهاجِرِ بعد هِجْرَتِهِ زَهِيدُ
فإنَّكَ وابتغاءُ البرِّ بعدي ... كمَخْضُوبِ البنانِ ولا يصيدُ[3]

وفيها يقتبسُ من آي القُرآن الكريم، قوله تعالى: ﴿وَقَضَى رَبُّكَ إلاَّ تَعْبُدُوا إلاَّ إيَّاه وبالْوَالِدَيْنِ إحْسَانًا إمَّا يَبْلُغَنَّ عِندَكَ الْكِبَرَ أَحَدُهُمَا أَوْ كِلاهُمَا فَلاَ تَقُل لَّهُمَا أُفٍّ وَلاَ تَنْهَرْهُمَا وَقُل لَّهُمَا قَوْلاً كَرِيمًا۞ وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا﴾[4]، ويُحَذِّر ابنه من طلبه البر عندَ عندَ غير أبيه، لأن حاله يغدو كحال الكلب الذي يلطخ نفسه بالدّماء ليرى صائدًا

---

(١) يُنْظَر: صورة المرأة عند الشُّعراء الصَّعَالِيك في العصر الجاهلي، يوسف محمد عليمات، مجلة العلوم الإنسانية – مجلة دورية محكَّمة تصدر عن كلية الآداب – جامعة البحرين، العدد ١٤ صيف ٢٠٠٧م، (ص: ٢٦٢/٢٧٦)، والمرأة في شِعْر الصَّعَالِيك في الجاهليَّة والإسلام، أحمد سلمان المهنّا، رسالة مقدَّمة لنيل درجة الماجستير من الجامعة الإسلامية بغزة، كليّة الآداب – كلية اللغة العَرَبيَّة، (ص: ١٤٠ – ١٨٠).

(٢) (الديوان، ق٢/ ص١٥)

(٣) (الديوان، ق٢/ص١٧١).

(٤) سورة الإسراء، (آية: ٢٣).

وهو ليس كذلك.

ونقلت بعض الروايات أنَّ أبا خراشٍ قد بلغ به الشـوق والحاجـة مبلغًـا أحوجـه للجلوس بين يدي عمر بـن الخطـاب – رضـي الله عنـه – يشـكو شـوقه لابنـه، وحاجته له بعدَ أن فقد إخوته بني لبنى[1]، أمَّا قولُ عمر ذو الكلب (الكامل التام):

فَلَسْـتُ لِحَاصِـنٍ إنْ لَـمْ تَرَوْنِـي بِـبَطْنِ صَـرِيحَةٍ ذَاتِ النِّجَـالِ
وأمِّـي قَيْنَـةٌ إنْ لَـمْ تَرَوْنِـي بِعَـوْرَشَ تَحْـتَ عَرْعَرِهـا الطِّـوالِ[2]

فلمَّا ترتَّب على صـعلكة الصَّـعَالِيك تشـكيل ذاتٍ جديـدة في مقابـل المجتمـع القبلي بأسرِه، فأصبح (نحنُ) مقابل (هم)، فنجـدهم يفخـرون بـذاتهم، ومثـل هـذا الفخر ينطلق من الذات الفرديَّة ليحيط بما حولها من ذواتٍ لهـا صـلة قـربى بالشّـاعر، فيتنامى الإحساس الفردي ليصل إلى إحساسي جماعيٍّ بهـذا الفعـل أو القيمـة[3]، فهـا هو عمرو يذكر أمّه في مقامِ الفخر ويصرِّح بأنَّه ابن أَمَةٍ مملوكـة[4]، فعلـى الـرّغم من سوادِه وطول قامته إلاَّ أن الأبصار لا تخطئه بـين شـجر العـورش والعرعـر الطِّوال لسواده وطوله، فشرفُه ومكانته نالَها بالقوة والشـجاعة ولـيس بالنّسـب، فمـا يُحَقِّقُه النّسبُ عند غيره من قوَّة ومنعةً[5]، حقَّقَهُ بجهده وتعَبِه.

وعند أُخُوَّة الصاحب وصحبة الأخ أطال الهُذَلِي المكـوث، فصـوَّر لنـا المُؤاخـاة في السّلم والحرب، فنراهُ يُنزّل الصديق في شـعره مَنْزِلـة الأخ، والأخ منزلـة الصـديق الملازم، ولعلَّ حالَ أبي ذؤيب مع ابن عمِّه نشيبة بن محرث يعـدُّ المثـال الشـاهق لهـذه

---

(1) يُنْظَر: رحلة الشعر، مصطفى الشكعة، الدار المصريّة اللبنانيّة، عام ١٤١٨هـ – ١٩٩٧م، ط١، (ص: ٣٤٢).

(2) (الديوان، ق٣/ص١١٩).

(3) ينظر: ثنائيّة (الأنا) و(الآخر) الصَّعَالِيك والمجتمع الجاهلي، عبد الله بن محمد تريسي، مجلة التُّراث العربي، العدد المزدوج ١٢٠ – ١٢١، كانون الثاني، نيسان٢٠١١م – رمضان، ذي الحجة١٤٣١هـ، (ص: ١٧٦ – ١٧٧).

(4) يُنْظَر: صورة المرأة في شِعْر الصَّعَالِيك في الجاهليَّة والإسلام، أحمد سلمان المهنّا، (ص: ١٤٧).

(5) يُنْظَر: أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، سعدي ضناوي، (ص: ١٣٥).

الصحبة الحقَّة، أما شأنُ خالد بن زهير معه فهو المثال لخيانة الصداقة. وقد نالت الصُّحبةُ في شِعْرِ الصَّعَالِيك المكانة العليا، حيث لا قبيلة ولا نسب، ونتمثَّل هنا بما قال صخر الغيِّ في هذا الشأن (المتقارب التام):

معي صَاحبٌ داجنٌ بالعزاةِ ولم يكُ في القومِ وَغْلًا ضعيفًا
ويَعْدُو كعَدْوِ كُدُرٍّ ترى بفائلةٍ ونَسَاهُ نُسُوفَا[١]

فيذكرهُ صخرًا ويذكرُ مصاحبته في غارةٍ من غاراته، يصوِّر فيها حياة الصعلكة والسطو ومغامراته، فينعته بالقوَّة والشَّرَف فلم يكُ نذلًا أو ضعيفًا، أمَّا قول أبي كبير فإنَّه ينقلُ لنا موقف الصِّحاب من منظر خالد وهو ينزف، وما يقوله لسانُ حالهم، وكان هذا المنظر سبيلَه أن يبيِّن للقارئ المفارقة الظاهرة بين حاله الأُخوي إذا كان هذا حالُ الصّحاب (الطويل التام):

أم مَن يُطالعهُ يقلْ لِصحابِه إنَّ الغريفَ تُجِنُّ ذاتَ القنْطرِ[٢]

ولبدر بن عامر نظرةٌ خاصة في الصحبة والأصحاب ومحطَّاتٌ للثقة، وذلك في قوله (الكامل التام):

وَإِذَا عددتُ ذوي الثِّقاتُ فإنَّه مما تَصولُ[٣] به إليَّ يَمِيني[٤]

فيذكرُ أنه يحتفي بمجموعةٍ من الأصحاب نالوا ثقته، فأمسوا منه موضع اليمين قوَّة وبَطْشًا، وكذلك في قول المعطّل (الطويل التام):

فَمَا لُمْتُ نفسي في دَواءِ خُوَيْلدٍ ولكن أَخُو العَلْداةِ ضاعَ وضُيِّعَا[٥]

وفي هذه القَصِيدة رثى عمرو بن خويلد أخا معقل بن خويلد رثاءً مُرًّا، حين اشتركوا في الخروج إلى مطلوبٍ لهم، لكنَّهم أصابوا خويلدًا فسقط، ولم يمت من

---

(١) (الديوان، ق٢/ص٧٢).
(٢) (الديوان، ق٢/ص١٠٤).
(٣) وردت في لسان العرب بمعني: المواثبة، وصآلة إذا صار يشُل الناس ويغدو عليهم، [يُنْظَر: لسان العرب، مجلد ٧، ٧، (ص: ٤٤٤)].
(٤) (الديوان، ق٢/ص٢٥٨).
(٥) (الديوان، ق٣/ص٤٣).

حينها، فالمعطّل سارع في علاجه في جبل العلداة، ولكنَّ عمرًا نَهاهُ عن ذلك حتّى ضاعَ من بين يديه، فتقطَّعتْ نفسه عليه حسرات.

هذه اللبنات الصغيرة التي بُنِيَ منها المجتمعُ الهُذَلِي، فقد نقَلْنا صورة لشبكيَّة علاقاته داخل الحيِّ الصغير، ابتداء بالوالدين ثمَّ الزوجة والأبناء وآخرها الأخوَّة والصَّداقة، حيث نقل لنا الشاعرُ ما يؤكّد اندماج العربي في محيطه وتفاعُله مع البيئة ومعطياتها.

وبعد أن وضَّحْنا أبعاد الجماعة العائليَّة الصُّغْرى في شِعْر الهُذَلِيِّين - بَقِي أن ننتقل إلى الدائرة الأوسع، التي تمثِّل الوحدة والترابُط، وهي دائرة القبيلة وأحيائها، تلك الدائرة التي لا يرى الشاعرُ الهُذَلِي بَعْدَها أيّ دائرةٍ إنسانيَّة، فالاجتماعُ تحتَ مظلَّة القبيلة هو الاجتماع المرتجى والبقاء المؤمّل، فقد عبَّر في قصائده عن جُملةٍ من المقاصد الشِّعْريَّة التي تمليها عليه الجماعة، ومن أبرزها إلحاحُه على الاجتماع والوحدة، فالهُذَلِيُّ رأى في اجتماع القبيلة معنى القوّة، فلا يرى طريقًا يحفظ للقبيلة مكانتها إلا الاجتماع، وقد تجلَّت هذه الفكرة عند كثير من الشعراء الهُذَلِيِّين على اختلاف طرائقهم.

ومنه قول أبي ذؤيب (البسيط التام):

حَتَّى إذا أمْكَنَتْه كان حينئذٍ ... حرًّا صَبُورًا فنِعْمَ الصَّابرُ النَّجِدُ(١)

فنهاية الصراعِ بين الثور وقطيعه مع الكلاب كانت الغلبة للثور دائمًا(٢)، والسبب في ذلك الاجتماع والوحدة، فالشاعر الهُذَلِي في رسمه لتفاصيل الصراع يبدأ بعرض الحالة النَّفْسيَّة والجسمية، وطول السلامة والرَّخاء، ثمّ يتاحُ لها الرامي الأقيدر، فتهربُ حين تسمع هيعته، ولكن الهروب لا يسلمها من المواجهة، فتقاتلُ الكلابُ وتطعنها بالقرن، فتُصرَعُ الكلابُ ويبقى الثورُ والبقر، وفي هذه الصورة يُقرِّر غلبة صوت الجماعة، والغاية التي صورها هي البقاء للثور حرًّا صابرًا نجِدًا،

---

(١) (الديوان، ق١/ص١٢٨).

(٢) يُنْظَر: البِناء الفني في شِعْر الهُذَلِيِّين، إياد عبد المجيد، (ص: ١٩٦)، ونسيج القَصِيدة الجاهلية، سعد العريفي، (ص: (ص: ١٣٥).

وقوله أيضًا (الكامل التام):

فِي كُــلِّ مُعْتَــرَكٍ تغــادرُ خَلْفَهَــا زَرْقَــاءَ دَامِيَــةَ اليَــدَيْنِ تَمِيــدُ
يَوْمًــا أَرَادَ لَهَــا المليــكُ نَفَادهَــا ونَفَادهــا بعــد السَّــلامِ يُريــدُ[١]

ثمَّ نجدهُم يتهجُون لانتصارات القبيلة، ويفخرُون بأمجادهـا فيقـولُ أبـو ذؤيـب (الطويل التام):

عَلَوْنَــاهُمُ بالمشْــرَفِيِّ وَعُرِّيَــتْ نِصَــالُ السُّــيُوفِ تَعْتَلِــي بالأَمَاثِــلِ[٢]

والشاعرُ في هذا المقام يعبِّر عن العلو الـذي نشـده للقبيلـة، ويؤكـده في قولـه: (عَلَوْناهم). فهو مؤمن بأنَّ علوَّ القبيلة أو حتَّى أحد أحيائها علـى بعـض لا يتـأتَّى إلاَّ إذا انخفضتْ أخرى، فالقوَّةُ والنفوذ تخوِّل القبيلة للعلو والارتفـاع؛ ومـن ذلـك قـولُ حبيب الأعلم (الوافر التام):

وإنَّ سِــيَادَةَ الأقــوامِ فَــاعْلَمْ لهــا الصَّــعداءُ مَطْلَعُهَــا طَوِيــلُ[٣]

كما يبالغُ حذيفة بـن أنـس في اسـتمرائهم أجـواء الحـرب وتعـوُّدهم علـى خوضها، حين يخص قبيلتهم بانتسابهم لها بنوّةً، ويفخر بشـجاعتهم ومنعتـهم، فيقـول (الطويل التام):

بَنُو الحرب أَرْضَـعنا بهـا مُقْمَطِـرَّةً فمَن يَلْـقَ منَّـا يلـقَ سـيدٌ مـدرَّبُ
فــرارة أظفــارهُ مثــلُ نابــهِ وإنْ يُشو نابُ الليثِ لا يُشـو مخلـبُ[٤]

كما لا يُنكر فضل الرجال الذي ماتوا لتبقى القبيلة، فينسـب لهـم فضـل الحمايـة والنصر، ويحصر هذا الذكر للأموات، ومنها قول أبي ذؤيب يـذكرُ بـلاء نشـيبة بـن عنبس في الحرب التي قُتل فيها (الطويل التام):

ضَــرُوبٌ لِهَامَــاتِ الرِّجَــالِ بِسَــيْفِهِ إذَا حَــنَّ نَبْــعٌ بَيْــنَهُمْ وَشَــرِيجُ

---

(١) (الديوان، ق٣/ص٧٥).
(٢) (الديوان، ق١/ص٨٥).
(٣) (الديوان، ق٢/ص٨٧).
(٤) (الديوان، ق٣/٢٥).

يُقَرِّبُــــهُ لِلمُسْتَضِـــــيفِ إِذَا أَتَـــــى جِــرَاءٌ وَشَـــدٌّ كَـــالحَرِيقِ ضَـــرِيجُ[١]

ويذكره في قوله أيضًا (الطويل التام):

أجَـــزْتَ إذا كـــانَ السَّـــرابُ كَأَنَّــهُ عَلَـى مُحْـزَئِلَّاتِ الإِكـامِ نَصِـيحُ[٢]

أمَّا حال الهزيمة فإنَّ الشاعر لا ينسبها للقبيلة مطلقًا، إنَّما ينسبُها لأشخاصٍ بعينهم أو فئة منهم، أو يوجّه الهزيمة إلى التمنّي والتهديد، ومن ذلك قولُ أبي ذؤيب (المتقارب التام):

فَلَـــوْ نُبْـــذُو بِـــأَبِي مَـــاعِزٍ حَدِيـدِ السِّـنَانِ وَشَـاهِي البَصَـرْ

وَبِـــابْنَيْ قُبَـــيْسٍ وَلَـــمْ يُكْلَمَـــا إِلَـى أَنْ يُضِـيءَ عَمُـودُ السَّـحَرْ

لَقَـــالَ الأَبَاعِـــدُ وَالشَّـــامِتُو نَ كَانَـتْ كَلَيْلَـةِ أَهْـلِ الهُـزَرْ[٣]

فالشاعِرُ يتوعّد المعتدين بأن يحوِّل ذلك اليوم الذي هُزِمت فيه القبيلة على يد بني سليم إلى يومٍ تحفظه الأباعد والشامتون لو أنَّ الشخصيَّات التي ذكرها سابقت الزمن، ولكنَّها تأخرت في النّجدة[٤]، كما أن الشاعِرَ الهُذَلِيَّ لا يجِدُ في مخالفته لرأي لرأي القبيلة مندوحةً للخروجِ عنها، فهو منتظم فيها ومنتسبٌ لها، وهذا المعنى الذي أكثر أسامة بن الحارث من بيانه في قصائده كاملة، وأقرَّه في مقاطعها إذ يقول (المتقارب التام):

عَصَـــاكَ الْأَقَـــارِبُ فِـــي أَمْـــرِهِمْ فَزايِــلْ بِــأَمْرِكَ أَوْ خَــالِطِ

وَلا تَسْـــقُطَنَّ سُـــقُوطَ النَّـــوا ةِ مِـنْ كَـفِّ مُرْتَضِـخٍ لاقِـطِ[٥]

فالشاعرُ هنا يعلنُ الانتماء، ويصرِّح بالانصياع في حالتي السفه والرَّشاد، كما عبَّر الهُذَلِي عن سيرورة الرأي السديد في الجماعة بشيءٍ من السلبيَّة، ومنه قولُ

---

(١) (الديوان، ق١/ص٦٢).

(٢) (الديوان، ق١/ص١٢٠).

(٣) (الديوان، ق١/ص١٥١).

(٤) يوم الهزر: من الأيام التي أُغيرَ فيها على حي من هُذَيْل لأسباب مادية، [يُنْظَر: شِعْر الهُذَلِيِّين في العصرين الجاهلي الجاهلي والإسلامي، أحمد كمال زكي، (ص: ٣٤)].

(٥) (الديوان، ق٢/ص١٩٦).

مالك بن خالد الخناعي (الطويل التام):

وَكَانَ لَهُمْ فِـي رَأْسِ شِـعْبٍ رَقِيـبُهم وَهَلْ تُوحشَنْ مِنَ الرِّجَـالِ المُراقِـبُ[1]

فيذكر الشاعرُ في هذا البيت مشورته لقومه، حـينَ حـذرهم رصد سُـليمٍ لهـم، ومِن وجود المراقبين على رؤوس الشواهق، ولكنَّ قومه ظنُّوا خـلاف مـا رأى، فقـال لهم: لعلّكم تجربون قَوْلي. ثمَّ وجدناهُ في ينصاعُ لهم عنـدما عارضـوه وكـأن أمـرًا لم يكن، حتَّى أبصر أحدهم جبين رجلٍ على الشّرف، فمـالوا - بعـد أن تأكَّـدُوا - إلى ما رآه مالك بن خالد؛ فكانت النّجاة[2]، أمّـا الترقُّـب والتـزامُ المراقـبِ فإنَّـه يعـدُّ خصيصةً لشعر الصَّعَالِيك والذؤبان من هُـذَيْل، لأنهـم كـانوا يتربَّصُـون ضـحاياهم وأعداءهم مِن فوق هذا المراقب الحصينة[3].

كما يعدُّ الحِفـاظُ على الممالك المكانيَّة لقبيلة هُذَيْل من المقاصـد الجماعيَّـة الـتي تناثر التعبيرُ عنها في المقَاطِعِ الشِّعْرِيَّة، فقد كانوا يسـكنون المرتفعـات غالبًـا كجبـال السَّراة التِّهاميَّة الشمالية التي تمثّل سرة الالتقاء الحجازيِّ بين مكَّـة والمدينـة والطَّـائف، وفي تلك المناطق تتبايَنُ درجاتُ الحرارة بين ليلِها ونهارهـا، وصـيفِها وشـتائها، ومـن خصوصيَّات اختيار المناطق المرتفعة طلبُ المنَعَة من الأعداء، كمـا أنَّهـا مُشـرفةٌ بـارزةٌ للعيان، تجْتَذِبُ التائهينَ ليلاً إذا أوقدتْ نارهم، لذا ينزل فيهـا القـومُ الكـرام الأقويـاء الذي يحبُّون احتلاب الأضـياف، حتَّـى باتـتْ هـذه الأمـاكن مـدار فخـرهم[4]، فنجدهم يُحافظون عليها ولا يتنازَلون عنها أبدًا، والهُـذَليُّ يحـنُّ إلى أرضـه إذا أُجلـيَ منها قسرًا؛ ومثال الحنين للأهـل والأرض والتَّشـوُّق للعـودة مـا قـال أسـامة بـن الحارث، الذي أطال في ذكر إخوته وحنينه لهم ولأرضهم (المتقارب التام):

فَمُوشِـكةٌ أَرْضُـنا أنْ تَعـودَ خِـلافَ الأنـيسِ وُحُوشًـا يَبَابَـا

---

(١) (الديوان، ق٣/ص١٢).

(٢) مناسبة القَصِيدة في شرح السكري، مجلد١، (ص: ٤٥٥).

(٣) ينظر: أَشْعَار الهُذَلِيِّين وأثرها في المحيط الأدبي، إسماعيل النتشة، ج١، (ص: ٣٦٣).

(٤) يُنْظَر: شِعْر الهُذَلِيِّين في العصر الجاهلي والإسلامي، أحمد كمال زكي، (ص: ٩)، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، الجاهلي، سعدي ضناوي، (ص: ٢٠١).

وَلَمْ يَـدَعُوا بـين عـرض الوَتِيـ ـن حَتَّى المَنَاقِب إلاَّ الـذِّئابا[١]

فقلَّةُ الحيلة وسورة الحنين وطفرة اليأس في نفس الشاعر جعلتْهُ يتوشَّكُ عودة الأرض لا عودته لها، ومنها قول قيس بن عيزارة الذي كان مأسورًا عند تأبَّطَ شرًّا من الفهميين، حين كان الموتُ قد أحدق به، فيتذكَّر أهله وأرضه، ويتشوَّق لرائحة العشب إذا بلَّه النَّدى ونبتت المرابع وهطلت الأمطار، فيقول (الطويل التام):

كَأَنَّ يَلَنْجُوجًا وَمِسْكًا وَعَنْبَرًا بِأَشْرافِه طَلَّتْ عَلَيْهِ المَرَابِعُ[٢]

أمَّا ساعدة بن جُؤيَّة فقد نظر إلى الأرض من زاوية الشرف والكرم، فيقول (البسيط التام):

فلا أُقِيمُ بدارِ الهُونِ إنَّ وَلاَ آتِي إلى الغَدر أخْشَى دُونَه الخمَجَا[٣]

فقد أضاف الهوان للدار، وكأن الدار هي التي تجلبُ الهوان، وليسَ مَن فيها من البشر. فالشاعر هنا رأى في الأرض معنى الوهب والعطاء، فهو يتجافى عن دار الهون ولا يُقيم بها، والدّار كما تجلبُ الشرف أو الهوان فإنها تقيم وترحلُ، هذا ما قاله حذيفة بن أنس (الطويل التام):

وَمَا نَحْنُ إلاَّ أهلُ دارٍ مقيمةٍ بنعمانَ من عادتْ من النَّاس ضرَّتِ[٤]

كان هذا المقْطَع الشِّعْرِيّ لقصيدة ذكر فيها قتْلَهم لغلامين من بكر بالخطأ، إلاَّ أن البكريين توعَّدوهم بالرَّد، فذكر لهم أنّهم ينسبون إلى أهل جبلٍ بنعمان وهم مقيمون في قومٍ إن عادوا أضرُّوا، وكذلك قولُ البريق (الوافر):

لَنَا الغَوْر والأَعْراضُ فِي كُلِّ صَيْفةٍ فَذَلِكَ عَصرٌ قد خَلاها وذا عَصْرُ[٥]

كما ذُكرت بعض الأماكنِ بأسمائها في المقَاطِع الشِّعْرِيَّة من مثل (العرج)، وهي منطقة تقعُ شمال الطائف، نزلتها هُذَيْل فوجدتْ فيها خيرًا كثيرًا، وعوَّضت

---

(١) (الديوان، ق٢/ص١٩٩)، (الوتين: موضع).

(٢) (الديوان، ق٣/ص٨١).

(٣) (الديوان، ق٢/ص٢٢٠).

(٤) (الديوان، ق٣/ص٢٩).

(٥) (الديوان، ق٣/ص٦٠).

بها بعض ما حُرِمَتْ منه في الطائف، وكان من فيها من أبنـاء هُـذَيْل يربطـون حيـاتهم بحياة أهل الطائف[1]، جاء ذلك في شِعْر أبي ذؤيب (الطويل التام):

هُمُ رَجَعُـوا بـالعَرْجِ والقَـوْمُ شُـهَّدٌ هَـوَازِنُ تَحْـدوها حمـاةٌ بَطَـارِقُ[2]

كما ورد ذكر (السّراة) وقد كان لهُذَيْل جبالٌ من جبالها، ولهـم صـدورُ أوديتـها وشعابها الغربية، وسراةُ هُذَيْل بين مكّة والمدينة[3] كما تتعدَّد مواطنـهم بتعـدُّد عشـائر عشائر القبيلة، وقد ورد ذِكْرُها في شِعْر أبي خراش حيث قال (الطويل التام):

فلَهْفِي عَلَى عَمْـرِو بْـنِ مُـرَّةَ لَهْفَـةً وَلَهْفِي عَلَى ميْـتٍ بقَوْسَـى المعَاقِـلِ[4]

فالشاعرُ يرثي أخاه عمرو بن مرّة الذي قُتِـلَ بـأرضٍ سمَّاهـا: (قوسـى المعاقـل)، وهي بلدٌ لهذيلٍ أو ناحيتها تقع بالسّراة، ولجُغرافيَّة المكـان الأثـر الواضـح في حيـاتهم، فالهُذَلِيُّ استطاعَ أن يصنع من نفسه إنسانًا قـادرًا علـى الحيـاة في أقصـى ظروفهـا، فأكسبتهم اليقظةُ والجرأة اللتين تُساعدهم على البقاء[5].

فالمقاصِدُ الجماعيَّة تُمَثِّل العَلاقَة القويَّة بين الشاعر ومـن حولـه ممـن يُشَـكِّلون لبنات تكوين الجماعة الأم وحفاظه عليها، وإحساسـه بأصـغر الـروابط الـتي تعلقـه بالآخر، سواء كان حيًّا أو أرضًـا أحياهـا فأصـحبتْ تُمَثِّـل جـزءًا مـن الجماعـة، وتلاشي ذكر رعاية الحيوان في المقَاطِع الشِّعْرِيَّة و العنايـة بالـدّواجن، يُؤَكِّـد إقصـاء الجانب الرعوي من قائمة اهتمامات الشاعر الهُذَلِي على وجه الخصوص.

---

(١) ينظر: شِعْر الهُذَلِيِّين في العصر الجاهلي والإسلامي، أحمد كمال زكي، (ص: ٢٠).

(٢) (الديوان، ق١/ص١٥٣).

(٣) ينظر: شِعْر الهُذَلِيِّين في العصر الجاهلي والإسلامي، أحمد كمال زكي، (ص: ١٤).

(٤) (الديوان، ق٢/ص١٢٥).

(٥) بنائية اللغة الشِّعْرِيَّة عند الهُذَلِيِّين، محمد الخلايلة، (ص: ٥).

ب-المقاصدُ الذاتيَّة:

إنَّ الشاعر الهُذَلِي يتمثَّل تفاصيل الحياة البدويَّة القاسية القَائِمَة على القوّة والرغبة أصلًا، باعتباره عنصرًا في تلك المنظومة الكونيَّة الفسيحة، فالمقاصدُ الذاتيَّة ما هي إلاَّ نواتجُ لتفاعل الشاعر العربيِّ مع البيئة المحيطة ومُحاولة السيطرة عليها من ناحية، وضبطها من ناحية أخرى، فيَتَحَرَّك في هذا الكون مَحْكومًا بالقدر، ومحفوفًا بالمكاره والأخطار، فتَتَمَخَّضُ في أشعارهم خطوطٌ عريضة يُجمِعُ عليها الديوانُ، فلا يكاد تسلَم منها قصيدة أو يفرغُ منها عقل، ومنها إحْساسُهُ بحَتْميَّة الموت، وإيمانه به، وطلبه للأمن والاستقرار، وجمعه للمال الذي يمنح الحياة كرامة وعزَّةً.

ومن تجلِّيات الحياة والموت في مقاطعهم الشِّعْريَّة، سعْيُهم للتعبير عن رغبتهم في نيل البقاء الذاتيِّ ومقاومة الموت والفناء، وهُروبهم من الموت لا ينبع من خوف أو إنكار لحتميَّته؛ إنّما رغبة في البقاء لأجل الحياة؛ لأنَّ الدَّهر في نظره باقٍ يُفني الإنسان ولا يفنَى، ومن ذلك قولُ أبي خراش (الطويل التام):

سَيَأْتِي على الباقينَ يَوْمٌ كَمَا أتى   على مَن مَضَى حتمٌ عليهِ مِنَ الحَتمِ
فَلَسْتُ بناسِيهِ وَإِن طَالَ عَهْدُه   وما بعدهُ للعيشِ عنديَ مِنْ طَعْمِ[(١)]

فالشاعِرُ الهُذَلِي الذي يدافع عن نفسه بكلِّ ما أوتيَ من قوَّة ولا يقبلُ الجناية عليه، نجدهُ أمام الموت مكتوفَ اليدين خاضعًا مُستَسْلِمًا عاجزًا لا يملك أن يردَّه عن نفسه أو عن أحبَّائه، فما للراحل عنده إلاَّ الذِّكْرى، وقال عبد مناف بن الربيع (الطويل التام):

فَوالله لَوْ أَدْرَكْتُهُ لَمَنَعْتُهُ   وَإِنْ كَانَ لَمْ يَتْرُكْ مَقَالًا لِقَائِلِ[(٢)]

يتَّضِح من خلال الأبياتِ أن الشاعرَ يرى أن كلَّ شيءٍ قبل الموتِ قابلٌ للتغيُّر والمنع، ولكنَّ الموت هو ما يُلجمُ الأفواه، كما يظهر في شعرهم إيمانُهم العميق بحقيقة الموت وفاعليَّة أسبابه، ومن ذلك قول المتنخل (السريع التام):

---

(١) (الديوان، ق٢/١٥٣).

(٢) (الديوان، ق٢/ص٤٨).

وَلَـيْسَ لِمَيِّـتٍ بِوَصِـيلٍ وَقَـدْ عُلِّـقَ فِيـهِ طَـرفُ الموصِـلِ
أَوْدَى إِذَا انْبَتَـتْ قُـواهُ فَلَـمْ يَرْكَـب إذا سَـارُوا وَلَـمْ يَنْـزِلِ[1]

أمَّا الزمن فقد كان إحساسُ الهُذَلِي به عميقًا والمحافَظة عليه شديدة الصعوبة، فلا يكاد يظفرُ به حينًا حتَّى يعاوده الخوف والقلق على فقده، فهو في نظرِهم المانع المعطي، والدَّهرُ عند الهُذَلِيِّين قوَّةٌ فاعلة تنفذ قرارالها داخل الوجود الحياتيِّ، وهذه حقيقةٌ اختمرت في أذهان الهُذَلِيِّين، وتراكمتْ حتى غدت خافيةً في اللاشعور الجامعيِّ، فنبش هذه التراكمات واستحضرها في شعره[2]، لا سيما في المقَاطِع الشِّعْرِيَّة في الديوان التي يودعها الشاعر خلاصته، ومن ذلك قول صخر الغيِّ (الطويل التام):

فَـذَلِكَ ممـا يحـدِث الـدَّهر إنَّـه لَهُ كُلُّ مطلـوبٍ حَثِيـثٍ وطَالِـبِ[3]

وقول أبي خراش (الوافر التام):

فَخَـرَّ علـى الجَـبِينِ فأدْرَكَتْـهُ حُتُـوفُ الـدَّهرِ والَحـينُ الُمفِيـدُ[4]

وبهذَيْن البيتَيْن يثبت تعاقبُ الليل و النّهار، وكر الدَّهر في الإنسان، فهو الذي يميت والانتصارُ عليه يبقي البشر، فهما ينسبان الحوادث والحتوف للدَّهر باعتباره الفاعل الجالب للموت، كما أنَّ النّاس لا تنفذُ الحيل بأيدهم إلاَّ في حكم الموت، الذي لا يُبقي القوي ولا يرحم الضعيف، فصورة الأسد الهزبر يتأسَّى به الشاعر في القوَّة والعظمة إلاَّ أنَّه لا يملك أن يردَّ هلاكه رغم سطوته وغلبته، كما ورد عند مالك بن خالد الخناعيّ (البسيط التام):

ليـثٌ هزبـرٌ مُـدلٌّ عنـد خِيسَـتِه بـالرَّقمتَيْنِ لـه أجْـرٍ وأعْـرَاسُ
أَحْمَى الصَّرِيمَةَ أُحْـدانُ الرجـال، لـه صَـيْدٌ ومُسـتِمعٌ باللَّيْـل هَجَّـاسُ

---

(١) (الديوان، ق٢/ص١٥).

(٢) ينظر: بنائية اللغة الشِّعْرِيَّة عند الهُذَلِيِّين، محمد الخلايلة، (ص: ٢٥٠).

(٣) (الديوان، ق٢/ص٥٧).

(٤) (الديوان، ق٢/ص١٦٤).

صَـعبُ البَديهـةِ مَشْـبوبٌ أَظـافِرُهُ   مُواثِبٌ أَهـرَتُ الشِّـدْقَيْنِ هِرْمَـاسُ[١]

كلٌّ هذه الصفات التي تخيَّرها الشاعر لصورة الأسد، إنّما هـي بيـانٌ لقولـه (يـا ميَّ لا يُعجزُ الأيّامَ مُجترئٌ) هذه صفته، فالأيـام تُهلـكُ الشـخوص ولا تَهلـك، فـلا يُعجزها الأسد الجريء القويُّ.

نستنتِجُ من الأمثلة السابقة احتكام الموت في الأفـراد، فالشُّـعراء يـدركون فعلـه فيهم كأفراد يقضي عليهم الموت، أما القبيلةُ فقد اختار لها البقـاء الأزلي، فـلا يسـمح لنفسه أن يُلحِقَ الفناء بها مطلقًا، وغالبًا مـا يوضِّـحُ الشـاعر التَّـرابُط الأزليَّ والعَلاقَـة الطرديَّة بين القوةِ والبقاء، اللتين تتجاذبـان الشـاعر الهُـذَلِي، فـالقوَّة عمـاد البقـاء، والضَّعفُ هو استسلامٌ لحتميَّة الفناء، والبقاء لا يتوفَّر إلاَّ لمـن تحلَّـى بالصـبر والمصـابرة وبذل الجهد الذي يؤمن للحياة معنى الاستحقاق؛ لأنـه غـير متـاحٍ إلاَّ لمـن غلـب، وهذا ما جهِد أبو ذؤيب في التعبير عنه، في معـرض التعـبير عـن حالـة الفَقْـد الـتي تملَّكَتْه، في قوله (الكامل التام):

وكلاهمـا قـد عـاش عِيشَـةَ مَاجِـدٍ   وجَنَى العَـلاءَ لَـو انَّ شَـيْئًا يَنْفَـعُ[٢]

فحينما انتهى من قصَّة الثور والكلاب الـتي جعـل نهايتـها غلبـة الثـور علـى الكلاب باستعمالها قرنينِ حـادَّين،لَم يصـل بهـذه النِّهايَـة إلى مبتغـاه؛ لأن الثـور في قطيعه يمثِّل الجماعة والكلاب يأخذون دور الأعداء، فالاجتمـاعُ هـو الغالـب دائمًـا إلاَّ في قصَّة أبنائه؛ لأنَّ اجتماعهم لم يشكل حائلًا بينـهم وبـين المـوت، فاختـار لهـا نهاية أخرى قاضية على يد الصيَّاد، ثمَّ قصَّ قصة الفارسـين الشـجاعين اللـذين تقـاتلا وبقيا ماجدين يحفظُ كلٌّ منهما شرفه وكرامتـه، والشـاعر هنـا يقصـد إلى أن القـوَّة التي سُلِّطتْ على أبنائه هي من خارج محيط البشـر[٣]، كمـا نجـدُ رفضـهم للشـيب لأنَّهُم يرونه أحد صور الانتهاء الذي حدده أحدهم في ثلاث صـور، إمَّـا بـين بـراثن

---

(١) (الديوان، ق٣/ص٥)، (أُحدان: يقول أحدهم ليس غيري، هجاسُ: مستمع، هرماس: شديد).

(٢) (الديوان، ق١/ص٢١).

(٣) يُنْظَر: مناسبة القَصِيدة في (الديوان ، ق١/ص١).

السباع أو في المعارك أو بالشيب والهرم[1]، فرَفَضُوه لحرصهم على البقاء؛ لإيمانهم العميق بأنَّ الهرم أول مراحل الفناء الطبيعي، فيعبِّر عن العجز والوهن بالقبول تارة لإقراره بالموت، وبالرفض في أحايينَ أخرى لأنه يرى أنه بذل ما يجعله مُستَحِقًّا للعيش، ومن ذلك ما قاله أبو كبير الهُذَلِي (الكامل التام):

فَإِذَا وَذَلِكَ لَيْسَ إلاَّ حينَهُ ... وَإِذَا مَضَى شَيْءٌ كَأن لَم يُفْعَلِ[2]

وهو في هذا المقام يُعيدُنا إلى مطلعِ القَصِيدة التي ذكر فيها الشّيبُ، ويُقَرِّرُ أن كلَّ أمرٍ لا يأتي إلاَّ في حينه، "فالشّبابُ الذي تلذَّذ الشاعرُ بذكرهِ، وأعادَهُ إلى مفاتنِ الماضي وبهجته انقضى، وكأنه يضعُ الأفعال في وقتها، والقوة، والمنعة، والممارسة، والحيوية، أمورٌ شتَّى انقضتْ بانقضاء زمنها"[3]، وحين يعبِّر عن الجماعة بضمائر الجمع نلمحُ الذات تطلُّ برأسها في تعابيرٍ منفصلة وقليلة، وذلك في قول (الطويل التام):

وَلَمَّا تَطِبْ نَفْسي بِإِرْسَالِها لَكُمْ ... وَهَلْ ينفعَنْ نَفْسي إِلَيْكُمْ أَتاهَا؟[4]

فالشاعرُ يحافظُ على نفسه المغدورة، التي حرص على حمايتها، فقد بيَّن حفاظه عليها بالنَّفي والتَّساؤل اللذيْن كانت النفسُ مدارهما، وإظهار الذاتِ صراحة عند الهُذَلِيِّين يبرزُ في مقامِ الحبِّ الذي لا يقبلُ الشركاء، وكما ظهرتْ أيضًا في قوله (الوافر التام):

وَقَالَ بِعَهْدِهِ فِي القَوْمِ إِنِّي ... شَفَيْتُ النَّفْسَ لَوْ يُشْفَى اللَّهِيفُ[5]

فشفاء النَّفسِ لا يحصلُ إلاَّ ببلوغ المرام ورُؤية الصاحبة، فقد اعتبر الشاعرُ لقاءها شفاءً من لظى الشوق والترقُّب.

ومِنَ المقاصد الذاتيَّة في المقَاطِع الشِّعْرِيَّة ذِكْرُهم للمال وقيمته في حياتهم،

---

(١) يُنْظَر: شرح هذا المعنى في قصيدة المتنخِّل، (ق٢/ص١٥)، لقوله: مما أقضِّي ومحار الفتى للضبع والشيبة والمقتلِ.

(٢) (الديوان، ق٢/ص١٠٠).

(٣) بنائية اللغة الشِّعْرِيَّة عن الهُذَلِيِّين، محمد الخلايلة، (ص: ٢٤٩).

(٤) (الديوان، ق١/ص١٦٣).

(٥) (الديوان، ق١/ص١٠٤).

فالمالُ مظنَّة الفخرِ والكرم والكرامة، ومن ذلك قولُ أبي ذؤيب (الطويل التام):

أَعَـــاذلُ لا إِهْـــلاكُ مَـــالِيَ ضَـــرَّني ولا وَارِثـــي- إنْ ثُمِّـــرَ المـــالُ -

العذلُ في بذل المال مرفوضٌ إذا حقق الحمد والثنـاء بعـد المـوت، فـالوارث لـن يحمد المورِّث إذا ثمِّر ماله، ولن يبلغ الأخير الحمد والثناء الذي يحفظـه لنفسـه إذا بـذل المال في حياته فكان بذله في حياته أولى، وعلى هذا الـوتر يعْـزف أبـو خـراش حـين هجا غاسل بن قميئة ومدح أفعال سلمى بن معقل ورياح بـن سـعد فقـال (الطويـل التام):

تَرَى طَالِبي الحَاجَـاتِ يَغْشَـوْنَ بَابَـهُ سِرَاعًا كَمَا تَهْوَى إِلَى أُدَمَـى النَّحْـلُ[٢]

وقال أبو المثَلَّم في رثاء صخر الغيِّ (البسيط التام):

يُعْطِيكَ مَـا لاَ تَكَـادُ الـنَّفْسُ تُرسِـلُهُ مِـنَ الـتِّلادِ وَهُـوبٌ غَيْـرُ منَّـانِ[٣]

أمَّا الناقة فكانتْ عند الهُذَلِيِّين الرمز المعبِّر عن المـال الـذي لا يملـكُ - وإن كثُـر - الحيلولة دون الإنسانِ والموت، فنجده يستَخْدِمُها في مقـام الفخـر والكـرم والقـوَّة والجَلَد، وفي ذلك يقول ساعدة بن جؤية (الوافر التام):

وَلَـــوْ أنَّ الـــذي يُتْقَـــى عَلَيْـــه بِضَـــحيانٍ أَشَـــمَّ بـــه الوُعُـــولُ

عَـــذَاةٍ ظَهْـــرُه نجْـــدٌ عَلَيْـــه ضَـــبَابٌ تَنْتَحِيـــهِ الـــرِّيحُ مِيـــلُ

إذا سَـــبَلُ الغمـــامِ دَنَـــا عليـــه يَـــزِلُّ بريْـــدِهِ مَـــاءٌ زَلُـــولُ

كَـــأَنَّ شُـــؤُونَهُ لَبَّـــاتُ بُـــدْنٍ خِـــلافَ الوبْـــلِ أوسُـــبَدٌ غَسِـــيلُ

لآبَتْـــهُ الحَـــوادِثُ أو لَأَمْسَـــى بـــهِ فَتْـــقٌ رَوَادِفُـــهُ تَـــزُولُ(٤)

فصُورةُ النَّاقة في شِعْر ساعِدة ممثلةٌ في المال لتكشـف في سـياق الحكمـة منطلَقًـا فكريًّا يؤكدُ أنَّ كثرة المال لا تنسأ في عمـر الإنسـانِ إذا دنـتْ سـاعتُه[٥]، ويعيبُـون

---

(١) (الديوان، ق١/ص١٢٣).

(٢) (الديوان، ق٢/ص١٦٦).

(٣) (الديوان، ق٢/ص٢٤٠).

(٤) (الديوان، ق١/ص٢١٩).

(٥) البِناء الفني في شِعْر الهُذَلِيِّين، إياد عبد المجيد، (١٧٠).

على من اكتنز المال ولم يبذله ليحافظ على اسمه، فالمالُ غـادٍ ورائـح، ولا يبقـى منـه إلاَّ حُسن الذِّكر، ومن ذلك قولُ المتنخّل (البسيط التام):

هَـلْ أَجْزِيَنَّكُمَـا يَوْمًـا بِقَرْضِـكُمَا وَالَقْرُض بِالقَرْضِ مَجْـزِيٌّ وَمَجْلُـوزُ[1]

وفي إنكار الفضل والإحسان، يذكرُ حبيبُ الأعلم شأنَه مـع ضـيفٍ هـذه صـفته فيقول (الكامل المجزوء المرفّل):

مَـا شِـئْتَ مِـنْ رَجُـلٍ إِذَا مَـا اكْـتَظَّ مِـنْ مَحْـضٍ وَرَائِـبْ

حَتَّـى إِذَا فَقَـدَ الصَّـبُو حَ يَقُـولُ عَـيْشٌ ذُو عَقَـارِبْ[2]

ومن كلِّ هذه الشواهد يُظهر الشاعر تناقُضًا إنسانيًّا بـين الجمـع والإنفـاق، فهـو يجمع المال ويحرص على أن يكونَ متوفِّرًا، لا ليـنعم بـه و إنّمـا لينفقـه ويُكـرم بـه الأضياف، ويذبّ عن نفسه عار البخل، وبذلك يحفظُ اسمـه مـن الـنقص، فيُـذْكَر في الناس كريمًا باذلًا.

أمَّا مقصدُ الأمنِ النَّفْسي وسلامة الروح فقد كان مِنَ المقاصد الذاتيـة الـتي حـثَّ الشاعر خطاه إليها، ويبدو ذلك في حرصِهِ على حياتـه، وللأمـنِ في المقَـاطِعِ الشِّـعْرِيَّة عند الهُذَلِيِّين حضورٌ قليل، وقلَّته مُوازية لحيـاة الحـرب الـتي يعيشُـها الهُـذَلِيُّ، فمِـن المؤكد أن (هُذَيْل) حرابة تَغِير ويُغارُ عليها، فحياة الهُذَلِيِّين تتنـازع ملـذَّاتُها الحـروب، فأمسى شعورهم بالأمنِ مؤقَّتًا لا يمنحهم فرصة التنعُّمُ بها؛ لأنَّـه يتعامـل مـع السـعادة الوقتيَّة كمن هو خائفٌ يترقَّب.

فلا يكادُ الشاعرُ يلوِّح بالاستقرارِ النّفسيِّ والأمنِ المؤقَّـت، حتّـى يكـونَ للمـرأة والعسل والخمر والماء البارد حضـورٌ قـويٌّ، إذ يتّخـذها وسـائل لإبـراز إحساسـه بالأمن الوقتيِّ، وذلك لِما استقرَّ في ضـمير الشـاعر مـن التَـرابُط بينـها، فالجمـالُ والحلاوةُ واللذَّةُ والحياة وجه حسنٌ للسعادة التي لا تتناسبُ مع مقـامِ الكـرِّ والفـرِّ إلاَّ على وجه التَّضاد، وهذه الغايات غالبًا ما تنْبَـري في قصـائدهم مجتمعـة، ولا تفتـرق

---

(١) (الديوان، ق٢/ص١٧).

(٢) (الديوان، ق٢/ص٨٢).

إلاَّ قليلًا[1]، فهو حين يعرضُ لنا الجهود الحثيثة في جلبها لا يوضِّح مقدار التمتُّع بها بها ولا يتعرَّضُ لبيان معاقَرته لها، بل يكتفي بنقل الجُهدِ والمشقَّة وتكبُّد المصاعب لحيازتها، ويسكتُ عمَّا بعد ذلك، ففي مقام جلبِ الخمر وشجِّه بالماء البارد واشتيار العسل نرى فيه الرجل الصعب القوي الذي يذلل كلَّ الصُّعوبات حتى يصل إلى مشتاره، وبعد الجهد والمشقَّة نترقَّبُ معرفة مقدار التلذُّذ بما حازه، ولكنَّه يحيل الصورة مباشرة إلى المرأة، ولا يصفُ منها إلاَّ ما ظهرَ، مما يدلُّ على أنَّ الشاعرَ الهُذَلِي لا يستغرق في السعادة استغراقه في الشَّقاء، فهي وقتيَّة زائلة لتربُّصِ الشرور بالبشر.

كما أنَّ التعبيرَ بصورة المرأة عند الهُذَلِيِّين يعتبرُ مفردة مُؤدية لمعنى الأمن ممثلة لمقتضاه؛ لأنَّ الشاعر لا ينفكُّ عن وصف ذلك الشُّعُور الذي يساوره مع ما يتبع ذلك من الوفاء والإخلاص وتحمُّلِ المشاق لأجلها، فعِشْقُها والانتشاء بلقائِها باعثٌ على الشِّعْر ومحرِّضٌ على القصيد، فالشاعر لا يبرحُ مقامًا إلاَّ ويعبِّرُ فيه عن مكانتها في نفسه، بالربط بين نسيانها والمستحيلات في أحايين كثيرة، ومن ذلك قول أبي ذؤيب (الكامل التام):

أَرىَ العَدُوَّ يُحِبُّكُمْ فَأُحِبُّهُ ... إِنْ كَانَ يُنسَبُ مِنْكِ أو يُتَنَسَّبُ[2]

فالمرأة أمانٌ ينشدهُ، وسكنٌ يؤمِّله، واختيارٌ تستحيلُ لأجله العداوة حبًّا، إلاَّ أننا لا نراه يستغرق في وصف تفاصيل علاقته وخلوته بها، بل يكتفي ببيان حجم ذلك الحبِّ الذي يستحقّ تكبُّد المصاعب[3]، ومن ذلك قولُه (الطويل التام):

وَتِلْكَ التي لا يَبْرَحُ القَلْبَ حُبُّهَا ... وَلاَ ذِكْرُهَا مَا أَرْزَمَتْ أُمُّ حَائِلِ

---

(١) يُنْظَر: اشتيار العسل عند الشعراء الهُذَلِيِّين قراءة في سياقات ودلالاته الشِّعْرِيَّة، عالي سرحان القرشي، مجلة جامعة جامعة أم القرى للعلوم الاجتماعية وعلوم اللغة العَرَبِيَّة، الأُسْلُوبِيَّة التقاليد الشِّعْرِيَّة، محمد بريري، ٩٧ - ١٦٢، (المرأة والخمر).

(٢) (الديوان، ق١/ص٦٤).

(٣) درج الشعراء الجاهليون في غزلهم الحسّي على وصف علاقتهم بالمرأة وتفصيل تلك العَلاقَة، كما هو الحال في معلَّقة امرئ القيس وزهير بن أبي سلمى.

وَحَتَّى يَـؤُوبَ القَارِظَـانِ كِلاهُمَـا   ويُنْشَرَ فِي القَتْلَـى كُلَيْـبٌ لِوَائِـلِ(١)

وهو هنا يربط بين السلو عنها وعودة القارظين كما ربطها في السابق بحبِّ العدو، وهكذا نلمس الوفاء الجمَّ والتفاني العميق، وحين يقصدُ الشاعرُ الأمن الذي لا يحصلُ إلاَّ بعد جهد وتعبٍ، نراه يحيلنا إلى المرأة بعد طول انتظار وترقُّب، فيصفُ عذابات الاشتيار وأخطاره ووعورة سبله، ويختمُ بإحالة الصورة ونقلها جذريًّا – على سبيل المشابهة – إلى جزء في المحبوبة، وذلك في قول أبي ذؤيب (الوافر التام):

بِأَطْيَبَ مِـنْ فِيهَـا إِذَا جِئْـتُ طَارِقًـا   وَلَـمْ يَتَبَـيَّنْ سَـاطِعُ الأُفُـقِ المُجْلِـي
إِذَا الهَـدَفُ المِعْـزَابُ صَـوَّبَ رَأْسَـهُ   وَأَمْكَنَهُ ضَـفْوٌ مِـنَ الثُّلَّـةِ الخُطْـلِ(٢)

وقوله أيضًا (الوافر التام):

بِأَطْيَـبَ مِـنْ مُقَبَّلِهَـا إِذَا مَـا   دَنَـا العَيُّـوقُ وَاكْتَـتَمَ النَّبُـوحُ(٣)

وفي هذا البيت يصفُ ما انبعثَ في نفسه وإحساسه بجلالة السكون الذي وفّره سكوت النّابح ووجود صاحبته، لحظات الصمت الكوني التي غشت الحياة والأحياء(٤).

وقول ساعدة بن جُؤَيَّة (الطويل التام):

فَـذَلِكَ مَـا شَـبَّهْتُ فَـا أُمِّ مَعْمَـرٍ   إِذَا مَا تَوَالَى اللَّيْلِ غَـارَتْ نُجُومُهَـا(٥)

فالعسل يدلُّ على اللذة، فاشتياره وخلطه بالماء أو تذوُّقه معتَّقًا متعة تشبه تلك المتعة التي ينالها حين يبلغُ وصال المرأة المحصَّنة.

والمقاصد الذاتية تسبر علاقات الشاعر الهُذَلِي المنطلِقة مِن الذات والرغبات الإنسانية التي تنطوي عليها الجِبلَّة البشـريّة أو الأعراف السائدة، و موقفَ الشاعر

---

(١) (الديوان، ق١/ص١٤٥).

(٢) (الديوان، ق١/ص٤٢).

(٣) (الديوان، ق١/ص٧٠).

(٤) يُنْظَر: الأُسْلُوبيَّة والتقاليد الشِّعْرِيَّة، محمد بريري، (ص: ١١١).

(٥) (الديوان، ق١/ص٢١١).

الهُذَلِي مِن هذه الأعراف القبليَّة أشار إلى جُملةٍ منــــها في المقَـــاطِع الشِّـــعْرِيَّة للقصــــائد، وما تقديمُه لها في هذا الجزء بالذات إلا دلالةٌ على عنايته بها، وحظوتِها عنده.

ب- علاقة المقْطَع الشِّعْرِيّ بالأغراض:

إنَّ التعبير بالأغراض الشِّعْرِيَّة المتعارف عليها ناتجٌ عن تفاعل الشاعر مع مقاصده (الذاتية والجماعيَّة)، فيعبّر عنها الشاعرُ في حدود القَصِيدة الواحدة، "فهي الأمور التي يُعربُ بها الشاعرُ عن ذات نفسه"[1]، ويمكنُ أن نعتبرَ هذه الأغراض: الفنون المسمَّاة والرسائل الموجّهة، والغايات الصريحة التي يقصد إليها الشاعر ليُعبِّر عن معانٍ إنسانية خالصة.

فموضوعُ "الغرض في القَصِيدة الجاهليَّة نجدُ الشاعرُ يمهِّدُ له، من خلال الشرائح المتقدِّمة التي يهيؤُها ويعدُّ لوازمها، وينسج خيوطها منذ البيت الأول، وكأنَّ مهمة الشاعر في هذا المجال أشبه بمهمَّة القصاص الذي يبدأ بوضع الخطوط الأولى لقصته منذ السطر الأول، ويرسمُ كذلك شخوص القصة من خلال الأحداث ويحيطهم بالظرف الزمانيِّ والمكاني، كما يحاول أن يرسمَ النِّهايَة التي تنتهي إليها الأحداث منذ البداية، ولكنَّه لا يُحدِّدها تحديدًا بيِّنًا وإنّما تلمسُ من خلال خطواته الواضحة المعالِم"[2]، ما يدلُّ على أن المقْطَع الشِّعْرِيّ يحملُ جزءًا من الغرض إن لم يكن معظمه، فهو مستودعُ الرِّسالة ومكمنُ جوهر الكلام والغرض من الإفصاح والإبانة.

وقد أشار حازم القرطاجنّي (ت ٦٨٤ هـ) لمهامِّ المقْطَع الشِّعْرِيّ في القَصِيدة وما يجبُ أن يكون عليه، في قوله: "فأمَّا الاختتامُ فينبغي أن يكون بمعانٍ سارة فيما قصد به التهاني والمديح، وبمعانٍ مؤسية فيما قصد به التعازي والرِّثاء، وكذلك يكون الاختتام في كلِّ غرضٍ بما يناسبه"[3]، وعلى الرَّغم من إصابته قلب العَلاقَة المتكوِّنة بين المقْطَع الشِّعْرِيِّ والغرض في القَصِيدة الواحدة؛ إلا أنَّه لم يستوفِ

---

(١) المرشدُ إلى فهم أَشْعَار العرب وصناعتها، عبد الله الطيِّب، دار الفكر، عام١٩٧٠م، ط١، ج٣، (ص: ٨٧١).

(٢) عناصر الوحدة الربط في الشعر الجاهلي، سعد الأيوبي، (ص: ٤٥٣).

(٣) منهاج البلغاء، حازم القرطاجنّي، (ص: ٣٠٦).

المقاصد كلّها، فالشعر كلُّه كما نقلت المصادر (مديحٌ وهجـاء)[1]، وأولهمـا: يشـتمل على كلِّ الأغراض السارة والمؤسية؛ كالمدائح والمراثـي والمفـاخر والغـزل، وثانيهـا: الهجاء الذي أغفلَه حين ذكر مَقَـاطِع الأغـراض، وذلـك لأنَّ الهجـاء غـرضٌ مـن الأغراض التي تتباينُ فيها طرائقُ القطـع الشِّـعْرِيِّ؛ ذلـك لأن الشـاعر حـين يقصـدُ الهجاء يمكن أن يقطعَ ببيتٍ مضادٍّ للهجاء كالمـدح مثلًـا، ثمَّ نـراهُ يعمِّـم القـول في الاختتام على كلِّ غرضٍ بما يناسبه من المعاني، فأصـبحت منطلقًـا لدراسـة العلاقـات الماثلة في شِعْر الشعراء في مختلف العصور[2]، وهذا يفتحُ مجالًـا واسـعًا لمهـارة الشـاعر وأدواته الشِّعْرِيَّة، فهذه المهارة العليا يتحلَّى بهـا الشـاعرُ الجـاهليُّ، فقـد تمكَّـن مـن "تطويع الخاتمة لما يتناسبُ مع موضوع القَصِـيدة، وكـأنَّ الشـاعر يهـدفُ منـها إلى ترْكِ أثرٍ واضحٍ في سامعيه قبل أن ينهي القَصِيدة تثبيتًـا لمـا أثـاره فيهـا مـن قضـايا وأفكار، وهذا هو المبرر الواضح لاختِلاف نوعيَّـة الخـواتيم بـاختلاف موضـوعات القَصائِد"[3]، والقَصِيدة كلُّها على اختلاف أغراضِها ما هـي إلاَّ كتلـةٌ مصـنوعة مـن تجربةٍ خاصَّة تنتهي بنهايتها، وحقّ الكتلـة المتماسـكة أن تكـونَ مُتجانسـةً متلائمـة، ولَم يتجاهل الشُّعراءُ الهُذليون تلـك القيمـة الختاميَّـة للمقطـع الشِّـعْرِيِّ في مختلـفِ أغراضهم، فقد حرصوا على التـأنُّق في صـياغة مَقَـاطِع الختـام، وكانـتْ مُعالجتـهم الفَنِّيَّة لنهايات القَصَائِد مناسـبةً لغـرض القَصِـيدة وبواعـث التجربـة وكـثير مِـن قصائدهم تختتمُ بما يشبهُ أن يكون تلخيصًـا للتجربـة كلّهـا، أو ببيـتٍ تكمُـنُ فيـه الدّلالة الكُلِّيَّة للقصيدة[4].

لذلك تمَّ فرزُ قصائد الدِّيوان بحسب أغراضها الرئيسة، وقـد كـان مـن الصَّـعبِ

---

(١) قال قوم: (الشعر كلّه مديحٌ وهجاء)، يُنْظَر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، ج٢، (ص: ١٢١).

(٢) يُنْظَر: بناء القَصِيدة في شِعْر ابن الرُّومي، سامي يوسف أبو زيد – عبد الرؤوف زهدي، مجلة العلوم الإنسانية مجلة دورية محكمة تُعنى بالعلوم الإنسانية، السنة الخامسة – العدد ٣٥ – خريف ٢٠٠٧.

(٣) القَصِيدة الجاهليَّة في المفضليات، مي يوسف خليف، (ص: ٢٠٠).

(٤) يُنْظَر: البناء الفنِّي في شِعْر الهُذَلِيِّين، إياد عبد المجيد، (ص: ٩١).

فصلُ القَصَائِد باعتبار أغراضها وتخليصِ بعضها من بعض لتعدُّد الموضوعات[1] وسيطرة الأسلوب القصصي على القصائد، فاستعنتُ بعتبات النُّصوص كالهوامش والحواشي والعناوين التي نقلتْ مناسبات القَصَائِد وحوادثها، أو عنوان القَصِيدة حين يُذكر أنه قالَها يرثي فلانًا أو يَمْدحُ آخر، وبعضها كانت صمَّاء مِن أيّ دلالةٍ صريحة؛ رجّحتُ أغراضها بحسبِ ما وردَ فيها من معانٍ أو أسماء أو قصصٍ.

وفي الجدول الإحصائيِّ التَّالي بيانٌ للأغراض الشِّعْرِيَّة المطروقة في ديوان الهُذَلِيِّين، على المستوى الفرديِّ للشاعر الواحدِ عموديًّا، وعلى المستوى الكلي للغرض أفقيًّا، فكان غرضا (الفخر والحماسة) من أكثر الأغراضِ الشِّعْرِيَّة استهلاكًا عند الهُذَلِيِّين، حيث بلغ عدد القَصَائِد إحدى وأربعين قصيدة، ويليه (غرض الرّثاء)، وعددها أربع وثلاثون قصيدة، وبعدهما (غرض الغزل) وعدد قصائده ثلاثَ عشرةَ قصيدة، وبعد هذه الأغراض التي تمثّل أعلى النِّسب؛ تتوالى البقيَّة تباعًا حسب الشيوع في الدِّيوان، بدءًا بالهجاء والنقائض، ثمَّ العِتَاب، ثمَّ الوَصْف، وبَعْدهُ المدْح.

(١) يُنْظَر: العصر الجاهلي، شوقي ضيف، دار المعارف، ط١٩، (ص: ٢١٨).

الشعراء / التصنيف (١)	القسم (١)			القسم (٢)											القسم (٣)																			المجموع
	أبو ذؤيب	خالد بن زهير	ساعدة بن جؤية	المتنخل	عبد مناف	صخر الغي	أبو المثلم	حبيب الأعلم	أبو كبير	أبو خراش	أمية بن أبي عائذ	أسامة بن الحارث	أبو العيال	بدر بن عامر	مالك الخناعي	حذيفة بن أنس	جنادة بن عامر	أبو قلابة	المعطل	البريق	معقل بن خويلد	قيس بن عيزارة	مالك بن الحارث	أبو جندب	أبو بثينة	رجل من هذيل	عمرو ابن الداخل	ساعدة بن العجلان	رجل من بني ظفر	كليب الظفري	العجلان بن خليد	عمرو ذو الكلب	الشاعرة جنوب	33
نصوصه كاملة	٣٢	٣	١٣	٦	٤	١٢	٤	٣	٤	٢٣	٣	٤	٦	٤	٧	٣	١	٣	٤	٧	٤	٢	١	٧	١	١	١	٢	١	١	١	١	٣	١٧٢
القصائد منها	٢٤	١	١١	٥	٤	٥	٤	٣	٤	١٢	٣	٤	٢	٢	٣	٣	١	٢	٣	٣	٢	٢	١	٢	–	١	١	٢	–	–	–	١	٢	١١٣
أغراض القصائد: فخر وحماسة	١	–	–	١	٣	٣	–	٣	١	٤	–	–	١	–	٢	٣	١	١	٢	٢	٢	١	١	٢	–	١	١	٢	–	–	–	١	–	٣٩
غزل	٧	–	٥	١	–	–	–	–	–	–	٢	–	–	–	–	–	–	١	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	١٦
مدح	٢	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	٢
هجاء	–	–	١	٢	–	–	–	–	–	١	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	٤
عتاب	١	–	–	–	–	–	–	–	–	١	–	٣	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	٥
رثاء	٩	–	٤	١	١	٢	–	–	٣	٦	–	١	١	–	١	–	–	–	١	١	–	١	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	٢	٣٤
وصف	٢	–	١	–	–	–	–	–	–	–	١	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	٤
نقائض	٢	١	–	–	–	–	٤	–	–	–	–	–	–	٢	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	٩

(١) يُقصد بـــ (نصوصه كاملة): مجموع ما نُسِب للشاعر في الديوان. أمَّا عدد (القَصَائِد منها) فالمقصود به: ما زاد على ستَّة أبيات فصدق عليه مُصْطَلح القَصِيدة.

أولًا: عَلاقَة المقْطَع الشِّعْرِيّ بغرضي الفخر والحماسة:

يرتبط غرضا الفخر والحماسة عند الجَاهِلِيِّين ببعضهما ارتباطًا وثيقًا؛ لأنَّ الحروبَ في المجتمع الجاهليِّ تعتبرُ مسرحًا لعرض المفاخر وشدّ سواعدِ المحاربين، ما يمنحُ الشاعر مجالًا واسعًا للتحرُّكِ في دائرتهما، نظرًا لطبيعة الحياة الدَّامية التي تحياها القبائلُ، فإنَّ البطولة موضوعًا أساسيًّا من موضوعات الفخر والحماسة الحربيَّة[١]، فالفخرُ "تمدحٌ بكرم الخلال وطيب الشمائل، ومباهاة الشاعر بنفسه وبقومه وقبيلته، وهو من أخصِّ صفاتِ العرب، ومن أوسع الأبواب في شعرهم، فكانوا يفخرون بالشجاعة والكرم والنَّجْدة وإغاثة الملهوف وحماية الجار، ونحو ذلك مما كانوا يُتمدَّحون به"[٢].

ولا شكَّ أنَّ كثرة الحروب والوقائع التي خاضتْها هُذَيْل كانتْ سببًا في كثرة أشعارهم، وتلك الحروب والمعارك هي المجال الفسيح الذي يستمدُّ منه الشاعر معانيه الحربية، فيعرِض في شعره صورًا من أهوال قتالهم، وأسلحتهم فيه، وبلائهم فيها[٣]، فالحروب هي مادة الفخر والحماسة التي تتشكَّل منها صورها، وتستقي منها المعاني والأفكار، حتى وإن كان الشاعرُ بين يدي الصاحبة نجدهُ يتذكر بلاءَه في الحرب وصولاته فيها.

فالمقاطعُ الشِّعْرِيَّة في قصائد الفخر والحماسة يغلبُ عليها الطابع الصوريُّ، فقد كان التشبيه والاستعارة من أكثر أشكاله شيوعًا في مَقَاطِعِ قصائد الفخر، فنجدهُ يلجأ للمعاني التي توفِّرُ للفخر أصداء التخويف والتَّهديد والإبعاد، كما لا تخلو الحماسة من أسلوب القصّ الدّامي وصيغ المبالغة ومعاني الإقبال والتّفاعل مع الأحداث والمشاركة فيها، كما نلمس جنوحه الفطريّ لتكثيف المعاني وتركيز العاطفة، ونسمعُ صوتَ الشاعرِ واضحًا فيما يتعلّق بالرَّفض والإيجاب، كما لاحظنا

(١) يُنْظَر: القَصيدة الجاهليّة في المفضليات، مي يوسف خليف، (ص: ٤٣).
(٢) أَشْعَار الهُذَلِيِّين وأثرها في المحيط، إسماعيل النتشة، (ص: ٧٧).
(٣) السابق، (ص: ١١٦).

قوّة الفخر القبلي مقارنة بالفخر الذّاتي، فالفخر الجماعيّ يزيّنه الشاعر بالألفاظ الجالبة والصّارفة، فيجلبُ بها المنعة والثقة والاقتدار لقبيلته، ويصرف أطماع الآخرين بالتّخويف والتوعُّد.

أمّا في الفخر الذاتي فإنّه غالبًا ما ينشده الشّاعر حينما يفارقُ الشّاب، فلا يسمح لنفسه بالافتخار بها إلاّ في هذه السِّن المتأخر، فيحكي قصَّة نجاته أو سلامته من الموت في مواقف فاصلة في أيامِ شبابِه ورشدِه، كما أنَّ الحماسة تجلّي صنيعُ الرِّجال وصحبتهم وبلاءهم في الحروب، وحركة الأسلحة داخل المعركة.

ومن الفخر الذّاتي ما قاله المتنخّل في طائيَّته، ومطلعها (الوافر التام):

عَرَفْتُ بأَجدُثٍ فنِعَاف عَرْقٍ ... عَلامَاتٍ كَتَحْبِيرِ النِّماطِ

كَوَشْمِ المِعْصَمِ المُغْتَالِ عُلَّتْ ... نَوَاشِرُهُ بِوَشْمٍ مُسْتَشَاطِ

ثمّ يذكرُ مجالس الخمر ومعاقرتها:

يُمَشِّي بيننا حَانوتُ خَمْرٍ ... مِن الخُرسِ الصَّراصرةِ القَطَاطِ[1]

وفي هذا المطلع الطلليِّ يذكرُ الشاعر حبًّا حديثًا وآخر تليدًا، ويعرِّجُ على موافاته للحبِّ الحديث بتذكير الفؤاد لحبٍّ عفى الزمن آثاره وبقيت الذكرى، فيذكرُ الشاعر وفاءه لحبِّ شبابه ويتذكر (سلمى) حين شمط الشيبُ في رأسه، ويتّخذُ من ذكرياته مع (سلمى) وواقعه مع (أميمة) طريقًا للفخر بذاته، ويصنعُ من نسيجِ الأحداث قلادة الفخر، فيحدد للمفاخر ثلاثة موضوعات، وهي: (حظوته عند النّساء، ومعاقرته للخمرِ، وبذله ونجدته وكرمه في أحلك الظّروف، وبلاؤه في الحرب)، فيذكر في الأبياتِ السابقة أنَّ حلو كلامه وحسن قوامه من دواعي نيله لهذه المكانة عند النّسوة.

وبعدها يذكر معاقرته للخمرِ الصافية وقدرته على إضفاء أجواء خاصة على مجلسها بالمزاح والضَّحِكات، في حين تصفقُ فيه الرِّياح بيوت الحي بأوراق الأشجار، وذلك في قوله:

---

(١) (الديوان، ق٢/ص١٨)، (التحبير: التنقيش).

سأبدؤهم بمشمعةٍ وأُثني   بجُهدي من طعامٍ أو بِساطِ

ثمَّ يذكرُ صفاته الشَّخصيَّة التي جعلتْهُ متميِّزًا، فيقول:

وَأُعْطِي غَيْرَ مَنْزُورٍ تَلادِي   إِذَا التطّتْ لدى بخلٍ لطَاطِ

وأحفظُ منْصِبِي وَأصُونُ عِرْضِي   وَبَعْضُ القَومِ لَيْسَ بِذِي خِيَاطِ

وَأَكْسُو الحُلَّةَ الشَّوكَاء خِدني   وَبَعْضُ الخَيْرِ فِي حُزَنٍ وِرَاطِ

وهذه الصِّفات التي وفَّرها الشاعر لذاته، وبيَّن أبعادها على المستوى الشَّخصيِّ والقبلي، أوردته حوض المعركة بكلّ جفوةٍ واقتدار، فذكر في تسعة عشر بيتًا مهارته في الحروب، ومن أبدع الأبيات التي صور بها نفسه في المعركة قوله:

لفَفْتُهمُ بمثْلِهمُ فآبوا   بهم شينٌ مِنَ الضّربِ الخلاطِ

بِضَرْبٍ في الجماجمِ ذي فروغٍ   وطعنٍ مثلَ تعطيطِ الرِّهاطِ

فيرسمُ الشاعر في هذَيْن البيتَيْن صورةَ التقاء الجيشين ملتَفَّيْن ببعضهما، والتفاف الشيء بمثله يكون في الأشجار ذات الأغصان، فهم إذن متشابكون ملتفُّون ببعضهم، وفي قوله: (بمثلهم) يعترف بالتّكافؤ الحربيِّ، وهذه شيمة العربيِّ لا ينتقص الآخر، بل يتّخذ من تصوير قوَّة الخصم سبيلًا لبيان ارتفاعه عليهم، لأنه يدركُ أن ضعفَهم مذمّة له لعدمِ التّكافؤ، وتماثُل الالتقاء يجمِّل اختلاف الافتراق، فقد رجعوا تميزهم الضربات القاتلة في الجماجم، والطعن في باقي الجسم، ثمَّ يجلِّي روحه القيادية ويذكر قيادته لنفرٍ ليردوا الماء الذي لا ترده إلاَّ السباع، فيصفُ ارتواءَه وحمايته لمن معه، ومعه القوس التي تنبتُ على عوجٍ فهي الأخطر؛ لأنَّها تغمزُ فتسترخي، ثمَّ ترجعُ حالها الأولى، وأخيرًا يذكر المرقبة والمراقبين، فيقول:

وَمَرْقَبَةٍ نَمَيْتُ إلى ذُرَاهَا   تُزِلُّ دَوَارِجَ الحَجَلِ القَوَاطِي

وَخَرْقٍ تَحْسِر الرُّكْبَانُ فِيهِ   بَعيدِ الغَوْلِ أَغْبَرَ ذِي نِياطِ

كَأَنَّ عَلَى صَحَاصِحِهِ مُلاءً   مُنَشَّرَةً نُزِعنَ مِنَ الخِيَاطِ

أُجِــزْتُ بِفِتْيَــةٍ بِــيضٍ خِفَــافٍ   كَــأَنَّهُمُ تَمَلُّهُــمُ سِــبَاطِ[1]

يصوِّر الشاعر المرقبة العالية التي تزلُّ عنها الحجل القواطي وإلفـه علـى ارتقائهـا، وتجاوزه الفيافي البعيدة ذات نياطٍ يعني متشعِّبة الطُّرق، وكـذلك المسـتوية منـها الـتي يتشكَّلُ في أفقها السَّرابُ وكأنَّه ملاحفٌ بيضٌ من شدَّة الحر.

ففي المقْطَع الشِّعْرِيُّ في هذه القَصِيدة فيعدُّ أميزَ بيـتٍ فيهـا، ذلـك لأنَّ الشـاعرَ وشَّاه بمعنى يتواشج مع غرض القَصِيدة بوضوح، فعلاقتـهُ بـالغرض تتبـيَّن في إحسـانه لاختيار الكلمات التي رصَّع بها البيت، فذكرُه للإجـازة والعبـور يبـيِّن أن الشـاعرَ في هذ المقام يمنح المتلقِّي تمطيط الدلالة مع ما يَتَطَلَّبُه المقام، فإنشادُه لقصـيدة الفخـر بعـد الشيبِ يعني تجاوُزه لمرحلة الشّباب، فإخبارُهُ عن تجـاوُزِه لمرحلـة اللـهو مـع النسـوة ومعاقرته للخمر بتحببه لأميمة ومحاولـة استرضـائها، وتفجُّعـه مـن إعراضـها، لأن الإجازة حاضرة والعبور واضح، وذكره للمعـارك والمراقـب والقيـادة أدَّت معـنى أداء الواجب ومغالبة الموت الذي واشَكَه في مواقف كـثيرة، وإكمالـه لرسـالته كرجـلٍ في القبيلة وتقديمُ نفسه نموذجًا قياديًّا لأبناء القبيلة، فالشـاعر لَـم يفخـر إلاَّ لأنـه تجـاوز مرحلة الاختبار، فأصبح يستعرضُ النّتائج، ويحق الذات حقَّها.

أمّا المقْطَع الشِّعْرِيّ فقد عبّر عن شخصيّة المحـارب الـذي مثّـل الوفـاء للقبيلـة و بقي أن يفي للذات، بالكشـف عـن مظـاهر الشّـباب و متعتـه الـتي "تتجلـى في الشَّجَاعَة و الخمرة والمرأة باعثًا لفخر الشاعر بنفسه، فإن تلك المظـاهر نفسـها تدفَعُـه إلى الحسرة والأسى، وتزيد من حزنه على انحسار الشـباب الـذي كـان يـوفره لهـا، ويجعل لذاتها أقرب مأخذًا وأيسر منالًا"[2].

ومن مَفاخر الشعراء الذين شابت نواصيهم في الكرِّ والفرِّ، مـا قالـه أبـو كـبير في قصيدة واحدة من رُّباعية المشهورة ومطلعها (الكامل التام):

---

(١) (نميتُ: علوتُ، الحجل القواطي: يقاربن الخطا، خرق: فلاة، الغول: بعيدة، نياط: بعيدة، الصحصاح: ما استوى استوى من الأرض، سباط: الحمّى).

(٢) الإنسان في الشعر الجاهلي، عبد الغني أحمد الزيتوني، إصدارات مركز زايد للتراث والتاريخ، عام١٤٢١هـ – ٢٠٠١م، ط١، (ص: ٤١٧).

أزهيرُ هَلْ عَنْ شيبَةٍ مِنْ مَعدلٍ ... أَمْ لا سَبِيلَ إِلَى الشَّبَابِ الأَوَّلِ
أَمْ لا سَبِيلَ إِلَى الشَّبابِ، وَذِكْرهُ ... أَشْهَى إِلَيَّ مِنَ الرَّحِيقِ السَّلْسَلِ
ذَهَبَ الشَّبابُ وفاتَ منِّي مَا مَضَى ... و نَضا زُهَيْرُ كَرِيهَتِي وَتَبَطّلِي
وَصَحَوْتُ عَنْ ذِكْرِ الغَوَانِي وَانْتَهَى ... عُمُرِي وَأَنْكَرتُ الغَدَاة تَقَتُّلِي

في هذه الأبيات الأربعة يحكي الشاعر لابنته زهيرة تغيُّرَ حاله، وتملُّك الشيبِ لأركانه، حتَّى بات لا يجد عنه مصرفًا، حين ضلَّ الطريق المؤدي إلى الشباب السالف فلا طريق للعودة إليه، فأصبح يذكر ملذَّاته التي انقضت ثم وصل إلى حقيقة فواتِ الشباب وانسلاخه، حين شارف العمر على الانتهاء وأفاق عن ذكر الغواني، حينَ أنكر تغنُّجه وتكسُّره بينهنَّ فما عاد يليق به، ثمَّ يعرضُ المفاخر التي تتلخَّص في إقدامه وشجاعته، ثم زُهده في زوجته بسبب ريبة ابنها، ثمَّ مماصعته وصبره عند اللقاء تباعًا.

أَزُهَيْرُ إنْ يَشِبِ الْقَذالُ فَإِنَّنِي ... رُبَ هَيْضَلٍ مَرِسٍ لَفَفْتُ بِهَيْضَلِ
فَلَفَفْتُ بَيْنَهُمُ لِغَيْرِ هَوَادَةٍ ... إلاَّ لِسَفْكٍ لِلدِّمَاءِ مُحَلَّلِ
حَتَّى رَأَيْتُ دِمَاءَهُمْ تَغْشَاهُمُ ... وَيُفِلَّ سَيْفٌ بَيْنَهُمْ لَمْ يُسْلَلِ
أَزُهَيْرُ إنْ يُصْبِحْ أَبُوكِ مُقصِّرًا ... طِفْلًا ينوء إِذَا مَشَى لِلْكَلْكَلِ
يَهْدي الْعَمُودُ لَهُ الطَّرِيقَ إِذَا هُمُ ... ظَعَنُوا وَيَعْمِدُ لِلطَّرِيقِ الْأَسْهَلِ
فَلَقَدْ جَمَعْتُ مِنَ الصِّحَابِ سَرِيَّةً ... خُذُبًا لِذاتٍ غَيْرَ وَخْشٍ سُخَّلِ
سُجَرَاءَ نَفْسِي غَيْرَ جَمْعِ أُشَابَةٍ ... حُشُدًا وَلَا هُلْكِ المَفَارِشَ عُزَّلِ
لَا يُجْفِلُونَ عَنِ الْمُضَافِ وَلَوْ رَأَوْا ... أُولَى الوَعَاوِعِ كَالْغَطَاطِ الْمُقْبِلِ
يَتَعَطَّفُونَ عَلَى الْبطيءِ تَعطُّفَ الْـ ... ـعُوذِ المطَافِلِ فِي مُنَاخِ المعْقِلِ(١)

في هذه الأبيات يستدرُّ ذاكرته الحربية ومواقفه الدّامية مُستعملًا (أزهير)، وكأنَّ هذا النِّداء هو الذي يُمده بما سيقول، ويهيجُ في نفسه الذّكريات فيُنشد،

---

(١) (الديوان، ق٢/ص٨٩)، (هيضل: جماعة، القذال: الشعر بين الأذنين والقفا، خذبا: الهوج، الوخش: الانذال، سخل: ضعاف، سجراء: أصفياء وخواص، يجفلون: ينكشفون، الوعاوع: صوت الذئاب والكلاب).

وأول الذكريات وألذُّها ذكريات الوقائع والحروب، يـذكر تلـك القـوَّة الـتي تجعلـه يلفُّ الجمعَ في الجمعِ ولا يهاب، ويلفُّ بينهم بلا رحمة ولا أنـاة فيسـفك الـدَّم الـذي حل في ساحة القتال، فكـلُّ مَـن دخـل أرض الـوغى مسـتُعَدٌّ لويلاتها، ثمَّ يعـود ويستنكر في اعتراضٍ طويل يفصلُ بين المنادى والرِّسالة.

إنَّ ما تراه زهيرة في أبيها من تقصيرٍ وعودة للطفولـة واسـتعانته بالعصـا ليتكـئَ عليها، وكونه لا يسلكُ إلاَّ الطريق السـهل المسـتوي لعـدمِ قدرتـه علـى ركـوب الصِّعاب، ثُمَّ ينقلُ الحديث بالتفاتةٍ ساحرة، ويبـدأ بالحـديث عـن نفسـه، ويبلِّغُها الرسالة ويذكِّرها بما كان عليه في شبابه، ويسلِّي نفسـه بهـذه الـذِّكريات، فيقـول: إنَّ أباك الذي ترينه في هذه الحالة رأيَ العين، كان في شـبابهِ كـذا وكـذا، فبـدأ بسـرد مواقفه القويَّة باختيار المصاحب الوفيّ القويّ الـذي يُقـدمُ ولا يخشـى، فهـم أصـفياءُ نفسه وخواصُّها، الذين يحمونَ الملجأ و لا يمنعونه حسـن الضـيافة إذا عـوت السـباعُ من الجوع.

ثمَّ يقصُّ قصَّته مع ابن زوجته الدَّاهية تأبَّط شـرًّا، حـين رابَ دخولـه علـى أمِّـه متَّهمًا إياه، فسَرَد قصَّتَه معه، ومحاولته قتله، فقال:

وَلَقَدْ سَرَيْتُ عَلَـى الظَّـلامِ بِمَغْشَـمٍ   جَلـدٍ مِـن الفِتْيَـانِ غَيْـرِ مُهَبَّـلِ[1]

قدَّم في ثنايا هذه القصة أسباب إنكار تـأبّط شـرًّا لـزوجِ أمِّـه ومقاومتـه لهـا، وذلك بردِّ الأسبابِ على المستريب، ليرفع عن نفسه ما لحقه مـن الشُّـبه، فـذكرَ أنَّـه بسبب أوضاع الحملِ به وفساد مرضعاته أصبحَ الولدُ:

فَأَتَـتْ بِـه حُـوشُ الفُـؤَادِ مُبطَّنًـا   سُـهُدًا إذا مَـا نَـامَ لَيْـلُ الهَوْجَـلِ

ولكنَّه لا يُنكر فروسيَّته وقوَّته، وسَطْوَته وذكاءه، فذكرَ أنّه:

صَـعْبُ الكَرِيهَـةِ لا يُـرامُ جَنَابُـهُ   مَاضِـي العَزِيمَـةِ كَالحُسَـامِ المِقصَـلِ
يَحْمِي الصِّـحَابَ إِذَا تَكُـونُ عَظِيمَـةً   وَإِذَا هُـمُ نَزَلُـوا فَمَـأْوَى العُيَّـلِ

---

(١) وردَ ذكر هذه المقطوعة في حماسة أبي تمام في باب الحماسة، [يُنْظَر: شرح أَشْعَار الحماسة، المرزوقي، مجلد١، (ص: ٨٤)].

ثمَّ يعرضُ مهارتهُ الحربيَّة وحنكته القياديَّة في الصعلكة والسـطو، وذلـك في آخـر موضوعٍ في القَصيدة، التي بدأها بقوله:

وَلَقَدْ شَـهِدْتُ الحَـيَّ بَعْـدَ رُقَـادِهِمْ   تُفلـي جَمَـاجِمُهُمْ بِكُـلِّ مُقلَّـلِ

ويكمل سَرْد هذه الأحداث في اثنين وعشـرين بيتًـا غيرهـا، يفصِّـلُ القـول في إقدامه إذ حانت الفرصة، وما يتركونه خلفهـم مـن القَتْلـى والجرحـى، فـلا تضـرُّه حرارةُ شمس، ولا يمنعه ارتفاع المكان، فهذا مكانُ اللصـوصِ الصَّـعَالِيك في الجاهليَّـة؛ حيث يعتمرون العمائم، ويتربَّصـون فرائسـهم مـن قوافـل الطّريـق، علـى رؤوس الشواهق، ويُبيِّنُ صبره على السموم والقـيظ والجفـاف والعطـش، ثمَّ طلبـه لامـرأة جليلة الأنساب تعيشُ في النعمة وتتمتَّع بالغنى، ودخولـه عليهـا حـين نـامَ أهلـها في بيتٍ طيب الرائحة، صاحبه حريص كريم، ثمَّ يقطعُ سلسال الأحداثِ بقوله:

فَـإِذَا وَذَلِـكَ لَـيْسَ إِلاَّ حِينَـهُ   وَإِذَا مَضَى شَيْءٌ كَـأَنْ لَـمْ يُفْعَـلِ(١)

وفي هذا البيت يقدِّم الشاعر خلاصـةً لنمـوذجَيْن إذا انقضـتْ أوقاهمـا انتـهت لذَّاهما، وهما: المرأة والحرب، ويعـزو سـبب انقضـاء الملـذَّات إلى الشـيب والهـرم، فالشيبُ هو الذي ينزع لذَّة الحرب والنّساء، ذلـك لتـهالكِ الشـاعر وعـدمِ قدرتـه على خوضِ غمار الأول، وتوفير المنْعة والعزة للثاني، فتعـالقُ المقْطَـع الشِّـعْرِيّ بـالفخر يتجلَّى في بلائه وأدائه لدوره الكامل الذي يُرضِيه عن نفسـه في هـذا الموقـف الحـرج، كما أني أرى في هذه القَصِيدة بعامَّة اختزالًا لمسـيرة حيـاة، وسـردًا للمشـرف مـن أحداثها بحسبِ المقياس الجاهلي، الذي يرى الشرَف في المحافظـة علـى الحيـاة وحمايـة الجماعة، وتكثيف المقْطَع الشِّعْرِيِّ لِرُؤية الشاعر يُنتزعُ من فكرة الفخـر نفسـها، فهـو يومئ إلى حقيقة وجوبه في هذا العمر، رفضًا لواقعه وتدلهـه علـى ماضـيه، فـالفخرُ في نظره مرحلة تاليةٌ للإنجاز، فكما كانت لذَّةُ النِّسـاء والحـربِ لا تحصـل إلاَّ في وقتـها، فلذَّة الفخر لا تتأتَّى إلاَّ في هذه السن.

كما أنَّ صورة الجماعة حاضرة في أشـعار الأغنيـاء المـوالين للقبيلـة، فيفخـرون

---

(١) (الديوان، ق٢/ص١٠٠)

بالقبيلة؛ لأنّهم مطمئنون بمواشيهم، فحياتها وتكاثرها هاجسهم، فَهُمْ يشعرون بالانتماء ويعبِّرون عنه في طيّ الرثاء والغزل والهجاء، ولم يفردوا للمفاخرِ إلاَّ القليل من القَصَائِد؛ لأنّهم يستوفون ذلك في أغراض أخرى غير غرض الفخر، ومن هذا القليل قولُ أبي ذؤيب الهُذَلِي (الطويل التام):

عَلَوْنَاهُمُ بِالمشْرَفِيِّ وَعُرِّيَتْ نِصَالُ السُّيُوفِ تَعْتَلِي بِالأَمَاثِلِ[1]

وفيها يذكرُ نصر قومه على المغيرين عليهم، وشرف ذلك النَّصر المؤزَّر كان على السيوف ونصالها التي ترفعُ الأشراف وتعليهم، بعد أن هزأ ممن تظنُّ النصر للمعتدي.

وعند عرضِ المفاخر الفرديَّة عند الصَّعاليك، فإن المقام يطول كثيرًا، فيذكرون صنيع الأفراد الشُّذَّاذ ويتمدَّحون نجاتهم وسلامتهم، فالصُّعْلوك يفخر بنفسه وبعصابته؛ لأنَّه يعيش مما تسرق وتغنم يده، ومن ذلك قولُ أبي خراش يفخر بسرعة عدْوِ ابنه الذي أنجاهُ، فيقول (الطويل التام):

كَأَنَّهُمُ يَشَّبَّثُونَ بِطَائِرٍ خَفِيفِ المشَاشِ عَظْمُهُ غَيْرُ ذِي نَحْضِ
يُبَادِرُ قُرْبَ اللَّيْلِ فَهْوُ مهابِذٌ يَحُثُّ الجَنَاحَ بالتَّبَسُّطِ وَالقَبْضِ[2]

لقد أُثْبِتَتْ هذه القَصِيدةُ في أول باب (المراثي) في (ديوان الحماسة)، وأراها للفخر أقرب منها للرثاء، فإنَّ أبا تَمَّام مال إلى رأيِ مَن يرى أنَّ الشاعر يقصد عروة في قوله:

وَلَمْ أدرِ مَنْ أَلْقَى عَلَيْهِ ثِيَابَهُ وَلَكِنَّهُ سُلَّ مِنْ ماجدٍ مَحْضِ

بمعنى أنَّ عروة هو مَن ألقى عليه الرجلُ ثوبَ الكفن فكفَّنه، وهذا ما يجعلُ كلَّ الأبيات التالية في رثاء عروة[3]، إلاَّ أنَّ سياق القَصِيدة يُثبتُ ما مال إليه بعضُ بعضُ الشُّرَّاح في أنَّ الذي أُلقِيَ عليه الثوبُ هو خراشٌ فنجا، بحسب المناسبة التي

(١) (الديوان، ق١/ص٨٥).
(٢) (الديوان، ق٢/ص١٥٩).
(٣) يُنْظَر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، مجلد١، (ص: ٧٨٧).

وردتْ في القَصِيدة، فميلُ أبي تمَّام للرأي الأول أدخل هذه القَصِيدة في باب المراثي، وميلُنا للرأي الوارد في الدّيوان يثبتها في المفاخرة؛ فهو يفخرُ بفعلِ ابنه الذي أنجاهُ من القتلِ المحقّق، فيُشبِّه ساقي ابنه بطائرٍ دقيق العظم، قضى ليلته في الطّيران بجناحيه فهو يقبضها ويبسطها[1].

أمَّا حماسة الهُذَلِيِّين فقد أدخلنا شعراؤهم غمارَ حروبهم المسلَّحة والعقليَّة، الجاهلية والإسلاميَّة، بلباسِ الحرب والأسلحة والخطط والحقوق، وسنَعْرِضُ مثالًا حماسيًّا إسلاميًّا لأبي العيال حين حُصِرَ ببلادِ الرُّوم في زمن معاوية، فكتب إلى معاوية هذه الأبيات، وقرأها معاوية على النّاس، ومطلعها (الكامل التام):

مِن أَبِي العِيَالِ أَبِي هُذَيْلٍ فَاعْرِفُوا قَوْلِي وَلا تَتَجَمْجَمُوا مَا أُرْسِلُ[2]

ثمَّ يعرضُ حال المجاهدين المحصورين في الروم ويشكو إليه قسمة سعد بن أبي سرح الضِّيزَى بين الجند، وذكر المدَّة الطويلة التي قضوها في الحصار، ثمَّ أوردَ في مقطعها الشِّعْرِيِّ صورة هائلة للمماشقة العسكرية ولحالة الجذب والشدِّ الحربية، فقال:

وَتَرَى الرِّمَاحَ كَأَنَّمَا هِيَ بَيْنَنَا أَشْطَانُ بِئْرٍ يُوغِلُونَ ونوغِلُ[3]

وهذه الصُّورةُ البديعة تحكي حال الجيشين، وللمتلقِّي أن يتخيَّل تبادلَ الأدوار، فتارة يكونُ للمسلمين ماء البئر والرُّوم يدخلونَ فيهم وتارة العكس، وهذه الصورة المعكوسةُ نقلها في قوله: (نوغلُ)، ليؤدِّي بها دورين هما: إتمام القافية، وبث روح الحماسة ومقاربة النَّصر في نفوس الناس.

أمَّا حماسة الجَاهِلِيِّين الهُذَلِيِّين، فإننا يمكنُ أن نصنِّف قصائد حذيفة بن أنس من الهُذَلِيِّين، وجنادة بن عامر من الفهميين في الحماسة، وكلاهما مثبتٌ في الدِّيوان، فهما الشاعران اللذان رصدَا الحرب التي نشبتْ بين هُذَيْل وبكر، وهو يومُ

---

(١) إنّ سرعة العدو صفة في سُلالة هُذَيْل، فيُذكر أنّهم اشتهروا بالعَدْو والشعر والرّماية.

(٢) (الديوان، ق٢/ص٢٥٢).

(٣) (الديوان، ق٢/ ص٢٥٥)

(اللهيماء)[1] الذي أغار فيه قيس وسالم من بني عامر بن سعد بن هُذَيْل، فخرجا على فرسين يقال لهما: (اللعاب وعفزر)، يريدان بني عمر بن الحارث، ثم نزلا عند النُّفاثيِّ[2]، فحذرهم من الدخول إلى أرض نعمان الأراك، لم يلقيا بالاً لما قال، فوصلا إلى (اللهيماء) وبنو الحارث بن عدي فويق ذلك المكان، فغارا على غنمٍ لجندب بن أبي عميس، وكان صاحبها بينها، فتراشقا بالضَّرب حتّى مات قيس من هُذَيْل وجندب من الكنانيين ونجا سالمٌ بأعجوبة، فأنشد حذيفة قصيدة مطلعها (الطويل):

عَجِبْتُ لِقَيْسٍ وَالحَوَادِثُ تُعجِبُ ... وَأَصْحَابِ قَيْسٍ حِينَ سَارُوا وَقَنَّبُوا[3]

ومقطعُها الشِّعْرِيُّ هو:

بَنُو الحربِ أَرْضعنا بها مُقْمَطِرَّةً ... فمَن يَلْقَ منَّا يلقَ سيدٌ مدرَّبُ

فرارة أظفارهُ مثلُ نابِهِ ... وإنْ يُشو نابُ الليثِ لا يُشو مخلبُ[4]

ثمَّ بعدَ ذلك خرجَ حذيفة بن أنس واثنان معه، يطلبون بني الدِّيل بن بكر، فظفروا منهم بعوف بن مالك وابني أخيه فقتلوهم، واستاقوا ما معهم هو وأصحابه، فبرزوا لأهلهم وتبشَّروا بثلته، وقد خَذَلَه ابنُ عمٍّ له، فوقفَ البريقُ بن عياض على قبر قيس يرثيه، فأنشد رائيَّته (الوافر التام):

لَقَدْ لاقيتَ يَوْمَ ذَهَبْتَ تَبْغِي ... بِحَزْمِ نُبَايعٍ يومًا أَمَارَا[5]

فردَّ عليه حذيفة بن أنس مهدِّدًا بالثأر في قوله:

أَلاَ أَبْلِغَا جُلَّ السَّوارِي وَجَابِرًا ... وَأَبْلِغْ بَنِي ذِي السَّهْمِ عنَّا وَيَعْمَرَا[6]

---

(١) يُنْظَر: العقد الفريد، ابن عبد ربِّه، ج٥، (ص: ٢٢٩).

(٢) يقصد نفاثة بن عدي بن الدِّيل بن بكر بن عبد مناة بن كنانة، ومنهم أبو الأسود الدّؤلي، [يُنْظَر: جمهرة أنساب أنساب العرب، ابن حزم الأندلسي، تحقيق وتعليق: عبد السلام هارون، دار المعارف، ط٥، (ص: ١٨٤)].

(٣) (الديوان، ق٣، ص٢٢)

(٤) (الديوان، ق٣/ ص٢٥).

(٥) (الديوان، ق٣/ ص٦١).

(٦) (الديوان، ق٣/ ص١٨).

ومقطعُها الشِّعْرِيّ هو:

نَجَــا سَــالِمٌ وَالــنَّفْسُ مِنْــهُ بِشِــدْقِهِ وَلَمْ يَــنْجُ إِلاَّ جَفْــنَ سَــيْفٍ وَمِئْــزَرَا

وَطَــابَ عَــنِ اللعَّــابِ نفسًــا وربِّــهِ وَغَادَرَها قَيْسًــا في المكّــر وعَفْــزَرَا[1]

ثمَّ قامتْ بنو عدي بن الديل بن بكر، وقتلوا غلامًا من بــني عمــرو بــن الحــارث، فخرجَ القوم يطلبون ثأر الغلام، فوقعوا في بني سعد بن ليث بن بكــر خطــأً؛ لأنّ بــني سعد نزلوا في ديار العبديين حين ظعنوا عنــها[2]، فأنشــدَ قصــيدته التائيّــة (الطويــل التام):

غَلَتْ حَرْبُ بَكْــرٍ وَاسْــتَطَارَ أديمُهَــا وَلَوْ أَنَّهَا إِذَا شُــبَّتِ الحَــرْبُ بَــرَّتِ[3]

ومقطعُها الشِّعْرِيُّ:

وَمَـــا نَحْـــنُ إلاَّ أهـــلُ دارٍ مقيمـــةٍ بنعمانَ من عادتْ من النَّاس ضــرَّتِ[4]

وذكر هذه الواقعة جنادة بن عامر من بني فهم في عينيَّة فقال (الطويل التام):

لَعَمْرُكَ مَــا وَنَــى ابْـــنُ أَبِــي أُنَــيْسٍ وَمَــا خَــامَ القِتَــالَ وَمَــا أَضَــاعَا[5]

وفي مقطعها الشِّعْرِيّ:

كَــأَنَّ محرَّبًــا مِــنْ أُسْــدِ تــرْجٍ يُسَــافِعُ فَارِســي عَبْــدٍ سِــفَاعَا[6]

فالحماسَةُ في هذه القِصَّة الكاملة جاءتْ على درجــة عاليــة مــن الثقــة والقــوة والمنعة، لأنَّ الهُذَلِيِّين بحسبِ المقياس الجاهليِّ يعتبرون أنّهــا حــرب، يحفظــون شــرارها الأولى، ولا يكترثون لقِيمَتَي الصواب والخطأ؛ لأنها حــربٌ اســتحكمت، فــلا بــد أن تُبرّ دون الالتفات لأسبابها، فالحربُ حقٌّ على كــلّ رجــل في القبيلــة مسَّــه شــرُّها،

---

(١) (الديوان، ق٣/ص٢٢).

(٢) تمّ جمع خيوط الأحداث وترتيبها من: (الديوان، ق٣/ص١٨ – ٢٦)، وشرح السكري، مجلد٢، (ص: ٥٤٧)، ٥٤٧)، والعقد الفريد، ج٥، (ص: ٢٢٩ – ٢٣٠).

(٣) (الديوان، ق٣/ص٢٦).

(٤) (الديوان، ق٣/ص٢٩).

(٥) (الديوان، ق٣/ص٣٠).

(٦) (الديوان، ق٣/ ص٣١)

وبيان دلالة مَقَاطِع هذه القَصَائِد على الحماسة يتجلّى في عمق الشُّعُور بالحميَّة الجاهليَّة الذي لا يخطئه الدَّارس، فالشاعرُ يدركُ في قرارة نفسه أنَّه اعتداء باطل، ولكنَّها الحرب التي لا تعرف إلاَّ البطولة والإقدام وركوب المصاعب، هي الحرب التي لا تفسح المجال لمعرفة المخطئ والمصيب، ومن أبرز ما يُلاحظ على المقْطَع الشِّعْرِيِّ في القَصِيدة الرَّائيَّة (صورة الأسد الهزبر)، الذي حفظت له العقليَّة الجاهليَّة صورة القوَّة والسَّطْوة والمهابة، حتى أصبحوا يجعلونه مُوازيًا للبطولة الحقَّة، فأعلنَ بنوة استعاريَّة للحرب، عرفوها حالكة وخبروها شنيعة، فكلُّ شخص منهم هو أسدٌ مدرّب، فهم قومٌ ربَّتْهُم الحروبُ حتى أصبحوا مُتساوين في القوَّة، متكافئين في الجلد، فكلُّ مَن تلقاهُ منهم يوفي الحرب إذا وضعتْ أوزارها، وهذا الأسد له أظفارٌ تحاكي أنيابه طولًا وقوَّة وَحِدَّة، فإذا أصيبَ النَّاب بالهيّن، فإنَّ المخلبَ لا يصاب.

وفي المقْطَع الشِّعْرِيِّ للقصيدة الرّائية، يذكرُ الشاعرُ نجاة سالمٍ بعد أن بعثَ تهديدًا ساحقًا لقبائل عدي بن الديل بن بكر، ويصوّرُ حاله حين شارف على الموت وتجاوزتْ نفسهُ الحلقَ حتّى بلغتِ الشدق لكنّه يسبق كلّ هذا بقوله: (نجا)، أمَّا خيْلُهُ (اللعاب) فقد تركه وطابت نفسه عنه لينجو، أمَّا قيسٌ فقد بقي معفَّرًا في أرضِ القتال، وكذلك الخيل (عفزر)، وهذا ينقلُ لنا بيانًا بقيمة الإنسانِ بعدَ موته، فقد ذكر الأمور المهمَّة بحسب ما ترتَّبتْ في النَّفس، أولها: نجاةُ سالمٍ، ثمَّ خيلُ سالم (اللعّاب)، وبعد ذلك الميّت وما ملك، وفي القَصِيدة التَّائيَّة نجدُ تحوُّلًا للفكرة باتّجاه الملكيَّة، فيذكرُ أنَّه ينتسبُ إلى قومٍ يسكنون نعمان، معناه أنَّه يرى امتلاكه للمراعي والمياهِ فيها، وأنَّ ساكنها لا يضرُّ إلاَّ مَن يُعاديه، فالنظرةُ الأولى تُبدي للقارئ فاعليَّة أسلوبي الحصر والتَّخصيص والنَّفي والإثبات في قوله: (ما نحنُ إلاّ) وقوله: (بنو الحرب)، وفي عينيَّة الفهمي نلمس رأي الآخر، الذي يترقّب مِن خارج حلقة الأحداث، فيذكرُ أنَّ جندبًا أسدٌ مِن مأسدة الغور كانَ يضرب فارِسَي عبد بن الحارث، وهما: (سالم وقيس) ضربًا، فقد فضَّل أن يكونَ في مقطع شعْرِيٍّ محايدٍ بين هؤلاء وهؤلاء، على الرغم من أنَّه كان في الأبيات السابقة مائلًا إلى كفَّة البكريينَ، فذكر أنَّها لو سلمت يدُ جندب اليمنى لكان قد ألقمَ الهُذَلِي السِّباع.

ثانيًا: عَلاقَة المَقْطَع الشِّعْرِيِّ بغرَضِ الرِّثاء:

إنَّ موضوعَ الموتِ في الشِّعْر العربي موضوعٌ يزلــزلُ النُّفــوس، ويــثيرُ مكــامنَ الوجدان، ويَرْبطُ الإنسان بقضيَّة الفنــاء الــتي تُعَــدُّ أهــمَّ قضــايا البقــاء والوجــود، باعتبارها القوَّة الطَّبيعيَّة الوحيدة التي لم يتمكَّن الإنســان – لا ســيَّما الجــاهلي – مِــن فَهْمِها، والسيطرة عليها، وإخضاعها لقانون السبب والمســبب، فهــي القُــوَّة العميــاء التي تعرقل البقاء الحي، وتخبط خبطَ عشواء، فمَن تُصــبه يهلــك، ومــن تخطِئْــهُ يبقــى فيهرم، فكان الرِّثاءُ لوحةً باكيةً يعبِّر فيها الشاعر عن أصــدق عاطفــة إنســانيَّةٍ، فنــراهُ يبكي ويعينُ على البكاء، ويجمع المآثر لينثرها، فيقف على القبــور، ويخاطــب الحيــوان والجماد علَّه ينفِّس كرب الجناية الدَّهرية عليه، والشاعر الهــذلي لم يكــن بمعــزَلٍ عــن هذه الأجواء الإنسانيَّة، فهم أكرادُ العرب في الجاهليَّة ومعرَّضــون للمــوت مــع كــل عشية وضُحاها لِكَثْرَة حُرُوبهم.

ومِن أبرز الرَّثائيين الهُذَلِيِّين[1] أبو ذؤيب، وتتسمُ مَقَــاطِع مراثيــهِ بالاســتواء التــام والهدوء الإيمانيّ، فهو مسلِّمٌ بحتميَّة الموتِ، ومضــيٍّ حكمــه في العــالمين، فيتَّخــذُ مــن الماضي سلوى ومن الذكرى عزاء، وقد دلَّ علــى هــذا التّســليم و الرّضــى اســتعماله في القصيدة-لاسيما المقطع- لكلماتٍ تدلّ في السياق على المــوتِ و الفقــد، و منــها: (عاشَ، سبقتَ، النائبات، أحيا)، وبعدهُ أبــو خــراش فــإنَّ مراثيــه تتســمُ بــالتَّفجُّع ورفض الواقع وحصارِ الذاكرة، والنِّقمة علــى الأقــدار، ومرادفــاتُ المــوتِ عنــده: (خرّ، ميت، حتم، صيود، الحينُ المفيد)، ثُمَّ ساعدة بن جؤية فقد كــان أســيرًا لماضــي الأموات، والموتُ في مقاطعه قوَّة خفية تفعلُ ولا تُرى، فيذكرُ الحــدث الــذي يقتضــي الإماتة، ولكنَّه يسكتُ عن الإماتة، لِأَنَّهَا واقعــةٌ بِوُقُــوعِ أَسْــبابها لا محالــة، وتُفْصِــح عنها الأبياتُ السابقاتُ للمقطع أو مناسبة القَصِــيدة، ولكــلِّ شــاعرٍ طريقتــهُ في بنــاء

---

(١) الشعراء الذين يمثِّلون أعلى النّسب الرثاء في الديوان، وأعدادُ مراثيهم بحسب الجدول السابق، هم: أبو ذؤيب (٩)، وأبو خراش (٧)، وساعدة بن جُؤَيَّة (٤).

المرثيّة، فنجدهم يعرضون صور الحزن التي ترتبطُ بالموقف النَّفسي أولًا، وبالموقف الفكري ثانيًا، و كلَّما كانت النّفسُ منضبطة العواطف نزع الراثي بعَقْلِه إلى التأمُّلِ والحكمة، وكلَّما فقَد السَّيطرةَ عليها نزعتْ مراثيه إلى البكاء والنَّدب والنَّوح(١).

أمَّا المقَاطِع الشِّعْرِيَّة في مراثي الهُذَلِيِّين – جميعًا – فهي تنطقُ بحكمة وتفصحُ بعَقْلٍ، فموقفُ الشاعر بعد أن يفرغ ما في جعبته من الحزن والألم موقفُ المرتد إلى الصواب بعد الإغراق في المُنى، والراجع إلى العقلِ بعد الجنون، والفائق من لوثة الخمرِ بالأفهام، فهو بهذه الحكمة يثبِّتُ النَّفس، ويعتذر للميِّت بقلَّة حيلته؛ إذ نلمسُ فيها كمًّا مهولًا من المسلَّمات التي تبعثُ على الطمأنينة والثَّباتِ النِّسبي بعد زلزال المشاعر، وزفرات التَّصبُّر والمواساة والزهد والضعف والانكسار، فحينما سمح لنفسه – على طول القَصِيدة – أن يحلِّقَ في الماضي لزم أن يعيدنا إلى الواقع في المقْطَع الشِّعْرِيّ عن طريق الحكمة والنَّصيحة، وأحيانًا بالصُّورة الفنِّيَّة، أو نجده يسلك طريق القصِّ فيسردُ الأحداث متشابكة، وينتهي من القَصِيدة بنهاية بطَلِها الذي قضى عليه الموت، ومن أمثلة القطعِ بالحكمة وحديث النَّفس ومواساتها في قصائد الرثاء ما قاله أبو ذؤيب (البسيط التام):

لَوْ كَانَ مِدْحَةُ حَيٍّ أَنْشَرَتْ أَحَدًا أَحْيَا أُبُوَّتَكِ الشُّمَّ الأَمَادِيحِ(٢)

يصلُ الشاعر إلى مرحلة اليقين الذي لا يُخالطه شكٌّ في رثائه لأبي ليلى، فلا المديح نافعٌ ولا أبوها(٣) راجعٌ، وهو حيٌّ في ضميره، فلو أنَّ مدح الأحياءِ للأمواتِ للأمواتِ يحييهم لكان شعره باعثًا صديقه.

ومن ذلك قول المتنخِّل (السريع التام):

---

(١) ينظر: قصيدة الرثاء جذور وأطوار، حسين جمعة، (ص: ٩١).

(٢) (الديوان، ق١/١١٣).

(٣) ذُكِرَ في الديوان أنَّ المرثيَّ في هذه القَصِيدة هو (أبو ليلى)، ولم يصرِّح باسم الرجل، فقد ذُكر في ثنايا القَصِيدة أن المرثيّ هو (أخو العمقى)، وهي الأرض التي قُتل بها الرجل، وإنّي أرى أن أبا ليلى المرثي هو نفسُهُ نشيبة بن عنبس، الذي بالغ أبو ذؤيب في رثائه، وذلك لأن مستوى التفجُّع وحجم الفقد بين رثاء ابن عنبس وهذه القَصِيدة متقاربٌ إلى حد كبير، خصوصًا حين ذكرَ كثرة الأماديح التي تُحيي أباها لو قدرت على الإحياء.

وَلَــيْسَ لمَيِّــتٍ بوَصــيلٍ وَقَــدْ عُلِّــق فِيــهِ طَــرفُ الموصِــلِ
أَوْدَى إِذَا انْبَتَــتْ قُــواهُ فَلَــمْ يَرْكَــب إذا سَــارُوا وَلَــمْ يَنْــزِلِ(١)

فالمتنخِّل هنا يرى أنَّ الاتِّصال ينقطع بين الحيِّ والميِّت، وأنَّ الأموات لا يَقْضي عليهم الموتُ إلاَّ إذا تعلَّقت بهم أسبابُه فتُرديهم، فيقعون ولا يملكون مِن أمْرِهِمْ شيئًا.

أمَّا قولُ أبي خراش (الطويل التام):

سَيَأْتِي عَلَى البَاقِينَ يَوْمًا كَمَا أَتَى عَلَى مَن مَضَى حَتْمٌ عَلَيْهِ مِنَ الحَتْمِ
فَلَسْتُ بِنَاسِيهِ وَإِنْ طَالَ عَهْدُهُ وَمَا بَعْدَهُ لِلْعَيْشِ عِنْدِيَ مِنْ طَعْمِ(2)

فالشاعرُ هنا يبيِّن ثبات أخيه في ذاكرته، وانعدام جدوى الحياة بعده، فهو مؤمنُ أن الموت حتميٌّ، ماضٍ في الناس.

كما يعدُّ حديث النفس عن الموت صورة من تجلِّياته في مقاطعهم الشِّعْرِيَّة، ومن ذلك قولُ أبي ذؤيب (المتقارب التام):

وَصَبْرٌ عَلَى حَدَثِ النَّائِبَاتِ وَحِلْمٌ رَزِينٌ وَقَلْبٌ ذَكِيُّ(3)

في لحظة خلو مع الذات يعطفُ الحديث إليها ويلتفتُ لنفسه التي بصَّرته المصائب، بأنّ الصبر علاجها لأنَّ الحياة لا تستقيمُ بعدَ الأحبَّة إلاَّ بالمصابرة والتَّجلُّد، فهو لا يحتاجُ في هذا الموقف إلاَّ إلى عقلٍ رزينٍ ثقيل يحول بينه وبين الطَّيش، وقلبٍ حادٍّ متجلّد. فبعدَ أن قصَّ صخر الغيّ قصة العقاب الذي انتهى نهاية مفجعة مع فِراخها، و كانت ضحيَّة للقَدَر المَجْهُول(الطويل التام):

فَـذَلِكَ مِمَّـا يُحْـدِثُ الـدَّهْرُ أَنَّـه لهُ كُلُّ مَطْلُـوبٍ حَثِيـثٍ وَطَالِـبِ(٤)

وفي البيت السابق يذكرُ صخر الغيُّ أنَّ الموت ماضٍ على كلِّ ذي رُوحٍ؛ إنساناً كان أو طيرًا وغيرهما، وأنَّ الدهر لا يملُّ مِنْ طِلابهم، وهو يَذْكُر ذلك

(١) (الديوان، ق٢/ص١٥).
(٢) (الديوان، ق٢/ص١٥٣).
(٣) (الديوان، ق١/ص٦٨).
(٤) (الديوان، ق٢/ص٥٧).

لِيُسَلِّي نفسه ويصرفها عن الذكرى المُؤْلِمَة.

أمَّا أبو خراش فقال (الطويل التام):

فَلَهْفِي عَلَــى عَمْــرِو بْــنِ مُــرَّةَ لَهْفَــةً　　وَلَهْفِي عَلَى مَيْتٍ بِقَوْسَــى المعَاقِــلِ[1]

وفي هذا المقْطَع الشِّعْرِيِّ يتفجَّع أبو خراش على إخوته بــني لــبنى، ويخــصُّ منــهم عمرو بن مرّة، وَيَتَلَهَّف عليهم، ويتحسَّر على فَقْدِهم، ويــنفِّس عــن الكمــد والغــيظ بالتَّلهُّف والزفرات الحرَّى.

أمّا الصورةُ الفَنِّيَّة فهي شكلٌ من أشكال المقْطَع الشِّــعْرِيِّ في ديــوان الهُــذَلِيِّين، والصورة الفَنِّيَّة ارتبطتْ بالمراثي منذ نشأتها، فهو عملٌ فنِّــيٌّ متفاعــل بمــا حولــه مــن الموقف الحضاري الذي تعيشُ فيه الجماعة وبالتَّصــوُّر العــام لموقــف الفقــد[2]، ومــن ذلك قول المتنخِّل (البسيط التام):

رُمْحٌ لَنَا كَــانَ لَــمْ يُفْلَــلْ نُنُــوءُ بِــهِ　　تُوفَى به الحَــرْبُ وَالعَــزَّاءُ وَالجُلَــلُ

رَبَّــاءُ شَــمَّاءُ لا يَــأْوِي لِقُلَّتِهَــا　　إلاَّ السَّحابُ وإلاَّ الأوْبُ والسَّــبَلُ[3]

فأخوه أثيلة رمحٌ تقهر به وتوفى الحرب، والشِّــدائدُ والأمــرُ الجليــل، فقــد كــان فيهم تلك الرُّمح الرباء العالية التي لا يداني ارتفاعهــا إلاَّ الســحاب، والنحــل والقطــرُ حين يسيل.

وقال أبو العيال (الوافر المجزوء):

كَمَــا يَــنْقَضُّ مِــنْ جَــوِّ السْــ　　ـــمَاءِ الأَجْــدَلُ الــدَّرِبُ

رَزِيَّـــةَ قَوْمِـــهِ لَـــمْ يَـــأْ　　خُـــذُوا ثَمَنًـــا وَلَـــمْ يَهَبُـــوا[4]

فأبو العيال يرثي ابن عمه عبد بن زهرة، الــذي قُتِــل في زمــن معاويــة بــن أبي سفيان بالروم، فقد صوَّر انقضاضه على الموت بســقوط الصَّــقر المــدرَّب مــن أُفــق السَّماء، فكانتْ رزيَّتهم به كرزيَّة قومٍ قُتِــل أَحَــدُهم، ولم يأخــذوا ديتَــه ولم يهبوهــا

---

(١) (الديوان، ق٢/ص١٢٥).

(٢) قصيدة الرثاء جُذور وأطوار، حسين جمعة، (ص: ٩١).

(٣) (الديوان، ق٢/ص٣٧).

(٤) (الديوان، ق٢/ص٢٥٢).

لقاتلِه، فهو مجاهدٌ لا دِيَة له ولا قَصاص.

أمّا مالك بن خالد الخناعيّ فيقول (البسيط التام):

ليثٌ هزبرٌ مُدلٌّ عند خيسَتِه ... بالرَّقمتَيْنِ له أجْرٍ وأعْرَاسُ
أَحْمَى الصَّرِيمَةَ أُحْدانُ الرجال، له ... صَيْدٌ ومُستَمِعٌ باللَّيْل هَجَّاسُ
صَعبُ البَديهةِ مَشْبوبٌ أَظافِرُهُ ... مُواثِبٌ أَهرَتُ الشِّدْقَيْنِ هِرْمَاسُ[1]

فقد استحضر صورة حيوانيَّة ضارية وحشدَ لها معاني الجسارة والضراوة، كدليلٍ على أن القوَّة لا تمنع الموت؛ لأنَّه في هذه القَصِيدة يسلي زوجته (مي)، التي فقدت أولادها، فهو حريصٌ على جمع الأدلة الساحِقة على حتميَّة الموت، وحقيقة وقوف الإنسان بين يديه صفر اليدين من الحيل.

وفي معرِض سرد الأحداث التي قضى فيها المرثيُّ نحبَهُ، تظهر طريقةٌ أخرى للمقطع الشِّعْرِيِّ في قصائد الرثاء، فيبدأ بالرِّثاء ثمَّ يقطع القَصِيدة على الحدث الذي تسبب في الموت، ومزيَّة هذه الطريقة تَتَجَلَّى في اشتمال الحدثِ على معنى المفاجأة النِّهائيَة ومُغالبة الموت، التي لَمَسْناها في معنى (الإدراك)، الذي تواطأتْ عليه ثلاثةُ مقاطع شعريَّة، أو أنَّه يسردُ قصَّة من بطولات المرثيّ وصولاته وجولاته في سابق الأيّام، ومنها قولُ أبي خراش(الوافر التام):

كَأَنَّ المرْوَ بينهما إِذَا مَا ... أَصَابَ الوَعْثَ مُنْتِقفًا هَبِيدُ
فَأَدْرَكَهُ فَأَشْرَعَ فِي نَسَاهُ ... سِنانًا حَدُّهُ حَرِقٌ حَدِيدُ
فَخَرَّ على الجَبينِ فأدْرَكَتْهُ ... حُتُوفُ الدَّهرِ والَحينُ المُفيدُ[2]

وفي قولِ أبي خراش يتجلّى معنى الجناية وعدم التكافؤ، فهو فرْدٌ واحد، ولكن حتوف الدَّهرِ جميعها تكالبتْ عليه فأردتهُ صريعًا، والموضع الثاني:

ولولا دِراكُ الشَّدِّ قاظت حليلتي ... تخيَّرُ من خُطّابها وهي أيِّمُ

(١) (الديوان، ق٣/ص٥)، (أُحدان: يقول أحدهم ليس غيري، هجاسُ: مستمع، هرماس: شديد).
(٢) (الديوان، ق٢/ص١٦٤).

فتقعُد أو ترْضَى مكاني خليفةً وكاد خراشٌ يوم ذلك يَيْتَمِ[1]

وقال عبد مناف بن الربيع (الطويل التام):

فَواللهِ لَوْ أَدْرَكْتُهُ لَمَنَعْتُهُ وَإِنْ كَانَ لَمْ يَتْرُكْ مَقَالَا

فإنَّ فوات الإدراك السابق الذي تتجلَّى فيه قوة الشاعر وتمكُّنه وثقته بقدرته على منع القدر عن طريق المشاركة في تغيير مسار الأحداث هو السبب في عدم بقائه حيًّا، فلا نجده يقدر على مواجهة الموت إذا وقع لحبيبٍ أو قريب، فوقوع الموتِ لا يرد، وهذه الطريقة السرديَّة في نقل أجواء المقتل تقرِّبُ الرثاء من الحماسة، فالموت حصل في أجواء ممتلئة بغبار الحرب والكرِّ والفر، فيصبغُ قصيدته الرثائيَّة بصبغة الحماسة؛ لأن الحربَ عنصرٌ من عناصر حياة الناس في الجاهليَّة[3].

وحظُّ المرأة من مراثي الهُذَلِيِّين كان قليلًا مقارنة برثاء الرِّجال، ومن ذلك قصيدة أبي كبيرٍ الهُذَلِي التي تُعَدُّ أنموذجًا لوصف الصراع الطَّبيعي في البيئة الحيوانيَّة الذي يستثمره الإنسان في التأسِّي على مصائب الدَّهر، فالشاعرُ هنا يرثي لحال الصبيِّ الصغير فيقوم بتسليته بقصِّ قصَّة الحمار، فيصفُ موقف الحمار من الموتِ لابنه خلاوة حين بكى أمَّه، وفيها يواري الشاعر فقْدَه لزوجته بموقف ابنه لأنَّ فقدَ الزوجة مؤلِم، ولكنَّه لا يعادلُ فَقْدَ الأم، فيقولُ في مطلعها (الكامل التام):

أزُهَيْرُ هَلْ عَنْ شيبة مِنْ معكمٍ أَمْ لا خُلُودَ لِبَاذِلٍ مُتَكَرِّمِ

يَبْكِي خلاوةُ أن يُفَارِقَ أمَّهُ وَلَسَوْفَ يَلْقَاهَا لَدَى المتَهَوِّمِ

أَخَلا وإنَّ الدَّهْرَ مُهلكُ مَنْ مِنْ ذِي بَنِينَ وأمِّهم وَمِن

فيذكر لابنه أنَّه سيلقى أمَّه في المنامِ، وأن هذا كرُّ الدَّهر في البشر، يُهلكُ الآباء والأمَّهات والأبناء، ولكنَّا لا نلحظُ للزوجة في مقام المفقودين وجودًا، وذلك لأنَّ الشاعر يرى – من خلال ديوانه – أنَّ فَقْدَ الأُخُوَّة هو الفقد؛ لأنَّه لا يُمكنُ أن

---

(١) (الديوان، ق٢/ص١٤٨).

(٢) (الديوان، ق٢/ص٤٨).

(٣) يُنْظَر: قصيدة الرثاء جذور وأطوار، حسين جمعة، (ص: ١٥٠).

(٤) (الديوان، ق٢/ص١١١).

يُستعاضَ عنهم، وكذلك شبابه الذي لا يُرد، ففقدُ الزَّوْجة لا يعادلُ ذلك؛ لأنَّه تزوّج بعدها بأمٍّ تأبَّط شرًّا، فالزوجةُ-عنده-لا تمثّل الفَقْد الذي تُشَقُّ لأجله الجيوب؛ لذلك أنشد هذه المرثيَّة يعزّي ابنه في مصابه حينَ فقد أمَّه، ويقصُّ له قصَّة الحمار الوحشيّ التي بدأها بلازمة "والدَّهرُ لا يُبقي على حدثانه"، وهي من القصص الشائعة في شِعْر الجاهليين، التي يُشكّلها الشاعرُ حسب الحدث، فتكون مختلفة البدايات ومختلفة النّهايات[١]، فيذكر أنَّ هذه الحُمر الوحشيَّة حرة تسكنُ الشّعاب، وتأكلُ الجميمَ والعميمَ[٢]، ترتعُ في المراتع الحُمر البيض التي سقتْها السحائب المقيمات التي لا تُلقع، وكأنَّ أصواتها ترانيم الركب في الصحراء، ثم يصف لحظة المفاجأة التي رأى فيها رأس صائد صاحبِ فرسٍ عدَّاء، ثمَّ غيَّب الشاعرُ مشهدَ المقتل وانتقل إلى الضَّحيَّة الجديَّة بالدّم التي نال منها الصائد، وفي ذلك مراعاة لعقل الطّفل الذي لم يُثغِر، فالطفلُ يبكي رزيَّته ولا يحتملُ مشهدًا أكثر قسوة؛ وذلك في قوله:

وَكَأَنَّ أَوْشَالَ الجديَّةِ وَسْطها | سَرَفُ الدِّلاءِ مِنَ القَلِيبِ الخَضْرِمِ[3]

ثمّ يذكر في المقْطَع الشِّعْرِيِّ حال الحمر حين صوَّب القوس نحوها، فيقول:

فَاهتجنَ من فزعٍ وطارَ | من بين قارمها وما لم يقرمِ
وهْلًا وقد شرعَ الأسنَّة نحوها | من بينِ محتنقٍ بها ومشرَّم[4]

وفي نفس الوقت اضطربت الحمُر وفررن من الفزع صغيرها وكبيرها، فقد أفزعها حين صوّب نحوها الأسنّة فبقي ما صادهُ منها وفرَّ مَن أصيب، وبين المقْطَع

---

(١) شِعْر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنيَّة، مصطفى عبد الشافي الشوري، الدار الجامعية للطباعة والنشر، عام١٩٨٣م، (ص: ١٢٢).

(٢) هو النبت الذي قارب الارتفاع والتّمام والذي تمَّ وارتفع.

(٣) إنَّ خلاصة ما ذكره المحقق في هذا البيت، أنه (لا صلة بينه وبين ما قبله، و الظاهر أن قبل هذا البيت بيتاً أو أكثر أكثر سقط من القصيدة) انتهى. ففي هذا البيت انتقل إلى وصف طعنة طعن بها هذا الفارس، توصف بالجديَّة، إلاَّ أني رأيتُ أن يكون هذا أمراً مقصودًا ومراعاةً أبويَّة لحال الصبي من ذلك المشهد.

(٤) (الديوان، ق٢/ص١١٥).

الشِّعْرِيّ والغرض أقوى الروابط؛ ذلـك لأن الشـاعر في الأجـواء الرثائيَّـة يبحـث في كلِّ الأمور عن التَّعازي وأصنافِ المقوّيات، وفي القدر أقوى الصور فمَـن فـرَّت فقـد تفرَّ بقُوَّتها، فكلُّهم أقوياء، إنَّما هي الأقدار التي تأخذُ وتُبقي، فمَن أخـذه المـوتُ بقـي ساكنًا بلا حركة، ومَن فرَّ فقد فرَّ مُصـابًا متألِّمًـا لِفَقْـد مـن سـقط، فالأقـدار إن تجاوزت الإنسان فإنَّها لا تنساه، بل تتركُ أثرًا عليه وعلامة فيـه ثمَّ تعـودُ مـرَّةً أخـرى له.

أمَّا حضور المرأة كشخصيَّة في المقْطَع الشِّعْرِيِّ لقصـائد الرثـاء، فإمَّـا أنْ يكـونَ حضورًا سلبيًّا متمثِّلاً في دور المشاركةِ والعاذلة أو إيجابيًّـا فتكـونُ مبدعـة وصـانعة، فالعاذلة في قصائد الرِّثاء هي تلك المرأة المجهولة الهُويَّة الـتي تسـتنكر الإنفـاق والكـرم، والبذل والعطاء إلى حدٍّ ربط بذل المال بالضرر المحـدق(1)، وهـذا المعـنى الـذي عبَّـر عنه أبو ذؤيب في معرض الزُّهد في نعـيم الـدنيا، فالمـال إذا كـان لا يملـكُ إرجـاع الصِّحاب، فيكفي أنَّه يخلِّد الأشـخاص ويبقـي ذكـرهم، فـالرزءُ الحقيقـي في فقـد الرِّجال الأشاوس؛ لأنَّ المال غادٍ ورائح، فقال في قصيدة يرثي (الطويل التام):

أَعَاذِلُ لاَ إِهْلاكُ مَالِيَ ضَـرَّنِي ... وَلا وَارِثِـي-إنْ ثُمِّـرَ المـالُ-

كما أنَّ للمـرأة المفجوعـة تفوُّقًـا في هـذا المجـال، فهـي الباكيـة والنائحـة والمحرِّضة(3)، حين يُقتَلُ أخوها فهي تعبِّر عن عاطفـة وميـلٍ غريـزيٍّ، هكـذا كانـت جنوب أختُ عمرو ذي الكلب حين قُتِلَ أخوها عمرٌ وجاءهـا القاتـل بسـلبه، فلـم تؤمن أن بشرًا قتله؛ لأنَّه رجلٌ وهم رجال، فظنَّت وتمنّت أنَّه قد أتـيحَ لـه سـبعٌ مـن السِّباع، فأنشدت قصيدة مرَّة المذاق، حيث قالـت في مقطعهـا الشِّـعْرِيّ (المتقـارب التام):

وَحَيٍّ أَبَحْـتَ وَحَـيٍّ صَـبَحْتَ ... غَـدَاةَ الهِيَـاجِ مَنَايَـا عِجَـالاَ

---

(1) يُنْظَر: الإنسان في الشعر الجاهلي، عبد الغني زيتوني، (ص: 157).

(2) (الديوان، ق1/ص123).

(3) يُنْظَر: الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، بشرى الخطيب، مطبعة الإدارة المحلية 1977م - 1397هـ، ط1، (ص: 126).

وَكُــــلُّ قَبِيـــلٍ وَإِنْ لَـــمْ تَكُـــنْ أَرَدتَهُـــمُ مِنْـــكَ بَــاتُوا وِجَـــالاَ[1]

وفي هذا المقام تذكرُ نفوذ أخيها الفاتك، الــذي يُعجــل بــالموت حــين يســطو الأحياء ويستبيحهم حق الحياة. وخوف كلِّ مَن قابلــه منــه وإن كــان في الســلم و لا ينوي الإيذاء.

ومن البديع أننا نلمسُ رفضَها للخبر من القافيــة، فهــي تعــزف الــلاءات علــى مسامع النَّاس في كلِّ بيتٍ من القَصِيدة، وتطلب الأخذ بثأرِه وتتــهمُ فيهــا تــأبَّط شــرًّا بدمه، في قولها في مقطع لقَصِيدة أخرى (الطويل التام):

فَاجزُوا تَأَبَّطَ شَرًّا لاَ أَبَــا لَكُــمُ صَاعًا بِصَاعٍ فَإِنَّ الذُّلَّ مَعْتُــوبُ[2]

فإذا كان القاموسُ اللغوي في شِعْر الرثاء يشتملُ على ألفــاظٍ تتعلَّــق بحــال الراثــي عندما تتضخَّم ما يسميه علماء النَّفس: الأنيما وانخفــاض الأنيمــوس، ومــن خصــائص الأنيما أنها تُــبرز إلى الســطح مفــردات خاصَّــةً؛ منــها: الحــزن والضــيق واللهفــة والإحساس بالفقد والأرق والهمــوم والتّوجُّــع والنــدب والولولــة والعويــل[٣]، فــإنَّ القاموس اللغوي للمقاطع الشِّعْريَّة مكتَظٌّ بألفاظ اليقين والتَّســليم والثَّبــات، وإن كــان من القَصَائِد ما يجافي ذلك إلاَّ أنَّ الأغلبيَّة كانتْ تشتملُ علــى ألفــاظ الثبــات والتعزيــة للنفس وتقويتها في هذه المحنة.

ثالثًا: عَلاقَة المقْطَع الشِّعْرِيِّ بغرض الغزل:

إذا كان سريان الغَزَل في الشِّــعْر الجــاهلي يتشَــكَّلُ في بنــائَين؛ أحــدهما: بنــاء تقديمي جزئي لأغراضٍ مختلفة غير الغزل، والآخر: بناء متكامــل مُؤسَّــس علــى فكــرةِ التّغزُّل، فإنَّ ما تتَّسع دراسته في هــذا الموضــوع هــو البِنــاء الثــاني، فتُــدرسُ تلــك القَصَائِد الكاملة المؤدِّية لحقيقة العاطفة الناشئة بين الرَّجُلِ والمــرأة عنــد الهُــذَلِيِّين، علــى اختلاف تجلِّياتها، كالتَّشَوُّق والرغبة والفراق، كما يصــفُ حالــة الوصــل والقطــع أو

(١) (الديوان، ق٣/ص١٢٣).

(٢) (الديوان، ق٣/ص١٢٦).

(٣) ينظر: شِعْر الرثاء في العصر الجاهلي، مصطفى الشوري، (ص: ٢٤٢).

الإقبال والإعراض، "فالمرأةُ تقبلُ على الرجلِ ويقبلُ الرجـلُ عليهـا، والاثنـان يعطيانـا هذه المعاني المستمدَّة مِن غريزتيهما وقلبهما، فلن نجدَ الحبيبـة رشـأ أكحـل فقـط ولا نعجة مغزلة ولا أيما ملونًا، ولكنا سنراها إنسانًا يتحرَّك، وقلبًا يخفـق، وصـوتًا يـتكلم، والرجل معها مفتون بها، حريصٌ عليهـا"[1]، فـالمرأة في شِـعْر الهُـذَلِيِّين تمثِّـل الأمـن والملاذ والدَّعة والملكيَّة التي لا تقبلُ الشركاء، فإنَّ الخيانة من جانبـها قاصـمة للظهـر، ومرَّة كالعلقم[2]، فصورة المرأة في أشعار الهُـذَلِيِّين مسـكوبة في قالـب فـنيٍّ تقليـديٍّ متّبعٍ، يعمدُ الشاعر إلى تصويرها مثالًا تجتمـعُ فيـه كـلُّ العناصـر المقدَّسـة، مرتبطـة بالطبيعة والخمر التي كثرتْ في بيئتهم أو بالخمرِ والعسلِ والمـاء العـذب[3]، ولمـا كـان كان حبُّ المرأة مختلفًا عن حـبِّ القبيلـة وحـبِّ الأمـوات، ومتفـردًا في شـأنه وإن استُهلكت مناهج التعبير عنه، ومتباينٌ في نهـل النـاسِ منـه، فـلا تشـكِّله إلاَّ الأذواق والقرائح؛ فضلنا دراسته بحسب الشعراء.

فقد برز الغَزَل غرضًا مستقلًّا عند شاعرَيْن في ديوان الهُـذَلِيِّين؛ همـا: أبـو ذؤيـب وساعدة بن جؤية، فأبو ذؤيب كان صادق الحبِّ مَطْعونًـا فيـه، وهـذا يُخـالِف رأي مَن يرى أنَّه كان عابثًا لاهيًا وأنَّ كثرة النِّسـاء في شـعره تنفـي احتمـال وقوعـه في تجربة حبٍّ حقيقيَّـة[4]، وذلـك لأنَّ الشـاعر كـان يحـبُّ امـرأة ذاتُ زوج[5] فـلا يستطيعُ التعبير عن حبِّها مباشرة، فيكنِّـي بغيرهـا ويقصـدها، فهـي أمُّ عمـرو، وأم الحويرث، وأم سفيان، وابنة السهمي، وأمُّ الـرهين، وفطيمـة، لـذلك نجـدهُ يرضـى بالقليل منها. كما أنَّ شكواهُ من غَدْر خالد له وخيانته لعهده كانَ مؤلِمًـا مـا لا يـدعُ مجالًا للشكِّ في أنَّه أحبُّ بصدقٍ حق العشق، فنجدُه حتَّى بعـد الخيانـة الـتي كانـت الشرارة الأولى لدخول أبي ذؤيبٍ مركب النقـائض يُلاطِفُهـا الحـديث علـى شـاكلة

---

(١) شِعْر الهُذَلِيِّين، أحمد كمال زكي، (ص: ١٥٨).

(٢) يُنْظَر: خيانة خالد بن زهير له مع أمّ عمرو حين كان رسول أبي ذؤيبٍ لها، (الديوان، ق١/ ١٥٤ – ١٦٥).

(٣) يُنْظَر: البناء الفني في شِعْر الهُذَلِيِّين، إياد عبد المجيد، (ص: ١٠٠).

(٤) ينظر: أبو ذؤيب الهُذَلِي حياته وشعره، نورة الشملان، (ص: ٨٦).

(٥) السابق، (ص: ٤٠).

العتاب، فيقول لها حين جاءته تعتذر:

تُرِيدِينَ كَيْمَا تَجْمَعِيني وَخَالِدًا وَهَلْ يُجْمَعُ السَّيفانِ وَيْحَكِ فِي

فأبو ذؤيب الهُذَلِي بالغ الشُّعُور بِفَقْد النَّاس أو بقائهم، ولكنَّه يقسِّم القلب منازلًا وأولويَّات، فالأبناء ثمَّ نشيبة بن عنبس ثمَّ المحبوبة، فالأبناء ذكرٌ وخلود وبقاء وأبوة وواجب، ونشيبة صديق صادق وابن عمٍّ، ومعينٌ على نوائب الدَّهر ومصاعبه، أمَّا المحبوبة فهي الطاقة والسكن والملاذ، فمزيَّة حبِّها تتمثَّل في شعوره بمكانتها ولذة حبِّها في الحياة، أمَّا الصديقُ والأبناء فإنَّه شكى فراقهم وبكى وداعهم وتذاكر سِيَرهم بعد الموت ولَم يدله قلبه عليهم في الحياة.

فأمّ عمرو هي الصّاحبة التي منَحَها كلَّ ما يملك، فكان يقدِّم لها القلبَ قربانًا، ويقصد من سلوكِ الطريق إليها إبراز شمائله وفُحولته وصبرهِ وتجلُّده، فلا يفترُ عن ذكرها حتَّى بعدما خانتْ، فقال:

نَهَيْتُك عَنْ طِلابِكِ أُمَّ بِعَاقِبةٍ وَأَنْتَ إِذَنْ صَحِيحُ[2]

وقال أيضًا:

عَصَانِي إِلَيْهَا القَلْبُ إِنِّي سَمِيعٌ فَمَا أَدْرِي أَرشَدُ

أمَّا المقَاطِع الشِّعْريَّة لغزليَّات أبي ذؤيب، فإنَّها تشي بالغاية الحسيَّة، وتكشفُ سر التحبب والشكوى، وقد برزتْ في قصائد ما قبل الخيانة، التي كان منتهى طلبه فيها أن ينال اليسير، فرحلة الحصولِ على الخمر والعسل والماء البارد المشبَّعة بحذر السقوط والتَّرقُّب والحرص كرحلته إليها خفيَّة لنيل القليل، وذلك من مثل قوله (الطويل التام):

بِأَطْيَبَ مِنْ فِيها إِذَاجِئْتُ وَلَمْ يَتَبَيَّنْ سَاطِعُ الأُفُقِ المُجْلِي
إِذَا الهَدَفُ المِعْزَابُ صَوَّبَ وَأَمْكَنَهُ ضَفْوٌ مِنَ الثُّلَّةِ الخُطْلِ[4]

---

(١) (الديوان، ق١/ص١٥٩).

(٢) (الديوان، ق١/ ص٦٨).

(٣) (الديوان، ق١/ ص٧١)

(٤) (الديوان، ق١/ص٤٢).

وقوله (الوافر التام):

بِأَطْيَـــبَ مِـــنْ مُقَبَّلِهَـــا إِذَا مَـــا دَنَا العَيُّـــوقُ وَاكْتَـــتَمَ النَّبُـــوحُ[1]

كما نجد أنَّه يصطنع لأجلها من المستحيلات جسـرًا يوصـله لهـا، ويتوسَّـلُ بـه عندها ويذيب كلّ الصُّعوبات إليها، ومنها قوله (الكامل التام):

وَأَرَى العَدُوَّ يُحِـبُّكُمْ فَأُحِبُّـهُ إِنْ كَـــانَ يُنسَـــبُ مِنْـــكِ أو

وقوله (الطويل التام):

وَلَوْ عَثَرَتْ عِنْدِي إذًا مَـا لحيتُهَـا لِعَثْرَتِهـــا وَلا أُســـيءَ جَوَابُهـــا

وَلا هرَّها كَلْبِـي ليبعـدَ نفْرَهـا ولو نَبَحَتْنِـي بالشّـكاة كِلابُهَـا(٣)

وقوله مصرِّحًا بأنّه لن يدعَ حبَّها حتّى تـدع النَّاقـة الحـنين، ويعـودَ القارضـان (الطويل التام):

وَتِلْكَ التِي لا يَبْرَحُ القَلْـبَ حُبُّهَـا وَلاَ ذِكْرُهَا مَـا أَرْزَمَـتْ أُمُّ حَائِـلِ

وَحَتَّى يَؤُوبَ القَارِظَـانِ كِلاهُمَـا ويُنْشَرَ في القَتْلَـى كُلَيْـبٌ لِوَائِـلِ(٤)

فالعدو يصبح صديقًا، وهرُّ الكلب ممنوعًا، وفواتُ الحبِّ مستحيلًا.

أما غزليَّاتُ ساعدة بن جؤية فإنَّها تتسمُ بعمقِ العاطفـة وصـدق الـودِّ، فنجـدهُ يعلِّق بالعسلِ فاها، ويخاتلُ الحقيقة بأنّ الذي وصـفه منـذ البـدء هـو فوهـا ولـيس العسل، فيقول بعد أنَّ قصَّ رحلة الاشـتيار بالتَّفصـيل، ومظهـر العسـل مـن كـلِّ النواحي (الطويل التام):

فَـذَلِكَ مَـا شَـبَّهْتُ فَـا أُمِّ مَعْمَـرٍ إِذَا مَا تَوَالَى اللَّيْلِ غَـارَتْ نُجُومُهَـا(٥)

كما بلغَ حدًّا من الحب أعجزه عن الإبانة وأخرسه عـن الإفصـاح، حتَّـى بـات يستنطقُ الحيوان ويستلهم مشاعر الأمومة ليعبِّر عـن مبلـغ إحساسـه وذروة شـعوره،

---

(١) (الديوان، ق١/ص٧٠).

(٢) (الديوان، ق١/ص٦٤).

(٣) (الديوان، ق١/ص٨١).

(٤) (الديوان، ق١/ص١٤٥).

(٥) (الديوان، ق١/ص٢١١).

فإنَّه حين يبدأ استطراده بقوله: (ما وجدت وجدي بها أمُّ واحـدٍ)، وقولـه: (تـالله مـا إن شهلة بأوجد منّـي)، ثمّ يسـتغرق بـاقي القَصِـيدة إلى مقطَعِهـا في نقـل ذلـك الإحساس الذي أوجده، وما جمال هذه الطريقـة إلاَّ في وعـيِ الشـاعر حـين سـرده للصورة بمقاربة التَّفاصيل بين الصورة المختارة وشـعوره الحقيقـي وتعميـق الإحسـاس وتكثيف الدَّلالة ودفع دقَّة الأحداث في غـير المـأمول قصـدًا، كـلُّ هـذا ليكشـف الإحساس بالعلامة، وبهذا يكونُ هذا البيت هـو قلـبَ القَصِـيدة، لأنَّـه المحطَّـة الـتي نقلت الحديث من المتكلِّم إلى أبطال القصـة المتخيَّلـة؛ أمّـا المقْطَـع الشِّـعْرِيُّ فإنّـه ينتسبُ إلى القصَّة المتخيَّلة، ولكنَّ الشاعر لا يغفل عـن انتقـاء كلماتـه فيـه وتقـديم نهاية حاسمة لكلا الأمرين – إحساسه ونهاية القصـة المتخيَّلـة – في المقْطَـع الشِّـعْرِيّ، وهنا يكْمُنُ الفرق بين التشـبيه الضـمنيِّ(١) وبـين الغزليَّـات القَائِمَـة علـى التَّشـبيه الدَّائريِّ، وذلك كقوله (الطويل التام):

يُـرِنُّ عَلَـى قُـبِّ البُطُـونِ كَأَنَّهَـا رِبَابَـةُ أَيْسَـارٍ بِهِـنَّ وُشُـومُ(٢)

وهذا البيتُ يعتبر مقطعًا شعريًّا للقصيدة ونهايـة القصَّـة الأخـيرة فيهـا، وفيهـا يحكي الشاعرُ قصَّة امرأة ذات ولدٍ واحدٍ لا ترغـبُ في الرِّجـال عقمـتْ بعـده لكـبر سنها، وحين كَبرَ الولدُ واشتدَّ ساعده وشبَّ، أصبحَ مناطُ غبطـة النـاس لهـا، خـرجَ هذا الشاب في ثلاثة فتيةٍ أخلاءٍ وندماء مـن الغـزاة، إلى أرضٍ وعـرة ذات مرتفعـاتٍ شاهقة، فبينا هم يمشون في ذلك المكان، خرجَ علـيهم رهـطٌ مـن الرّجـال كـالجراد فحملَ عليهم هذا الشَّاب بضربات في صميم العظـامِ لا تُـرد، فهـو قـويٌّ، وقوسُـه شديد الضربة لا تخطئ، ثم أشغل القوم بإصابة اثـنينِ منـهم وألهـاهم بهـم، وتحصَّـن الشابُّ في قطعة متفرِّقة النّباتات كأنَّها عِراض النُّصـال المتّقـدة الـتي لَـم تـوارى في الكنانة، فرجعَ خليلاه إلى أمِّه وأعينهم تفيض من الـدَّمع، وقـالوا لهـا: عهـدناه وقـد حاصره القوم، فهو مُدرَكٌ لا محالـة، فقامـت هـذه الأم تضـربُ وجههـا وصـدرها

---

(١) يُنْظَر: التصوير البياني، محمد أبو موسى، (ص: ٩٢)، خصائص التراكيب، محمد أبو موسى، (ص: ٧٢).

(٢) (الديوان، ق١/ص٢٣٥).

بالنّعل وجدًا وحزنًا وحرقةً وألَمًا، حتّى نزفت مدامعها، وهي تهذي بالسُّؤال عن حبِّها وتلوم أصحابه، فبينا هي على هذه الحالة حتَّى استبشروها بِوَلَدِها سالمًا، فلمَّا أفاقت من هول الصَّدمة – والنَّاسُ حولها مجتمعين – فرَّقت بينهم كأنّها تعومُ في مشيتها.

ثُمَّ يعود لأسباب نجاة الشاب أنَّه انقضَّ على الأعداء كالعقاب اللّحُوم فأخافهم، وطرحهم خلفه مترجِّلًا، ثُمَّ انْحَرَف عليهم انحراف الظليم، ليكون في أوائل السُّعاة، فبدا في انحرافِه كالحمار الغليظ الذي يفور دمُ عرق الورك منه حين يضرب، وفي نهاية القصَّة يذكر أنَّه يصدر صوتًا حين يضربُ خماص البطون، كأنَّه سهامٌ موشومة تضربُ القداح، والشاعر نقل بهذه الصورة وجده حين شطَّت الصَّاحبة وفات مزارها، وإذا قاربنا بين تفاصيل حاله والمشهد الدرامي عاطفيًّا، نجد أننا أمام (أصلٍ وفروع)، فالأصل الذي اشتمل على بؤرة الشُّعُور كان في حالة (الفقد الوهميِّ والبشرى) اللتيْن لم يفصل الشاعر بينهما كثيرًا، أمَّا المشاعر الفرعيَّة الأخرى التي وردتْ في النَّص، كالغبطة وشعور الزّهو والفخار والتَّحصُّن، وشعور الخوف والتَّرقُّب، فكانتْ مِن مقوِّيات الشُّعُور الأصلي الذي اختار له بيئة حاضنةً وداعمة، فالنَّاسُ الذي تحلَّقوا حولها أسهموا في تعميق الشُّعُور لسلبيَّتهم، كلُّ ذلك لينقل لنا على وجه الدِّقَّة صدق إحساسه بفقد الصَّاحبة.

كما أنَّ الشَّاعِرَ على الرَّغْمِ مِن التزامِه بالقالب القصصي في اختيار المقْطَع الشِّعْرِيِّ إلاَّ أننا نجدُ أنَّه استَوْدَع المقْطَع الشِّعْرِيَّ فيضًا من الشُّعُور المتَعَلِّق بالغرض من القَصِيدة، وذلك في استحضاره لأقداح القمار التي ضمَّها الأيسار الذي يقامرونَ بها، فتضربُ بالسِّهام ليُعلمَ النَّصيب، وفيها ثمانية وعشرون قدحًا بينها (الرابح) و(الغفل)، وهي لعبة الميسر أو القمار الجاهليَّة[1]، التي تقوم على الحظِّ أولًا، والشاعرُ إنَّما أورد هذه الصورة لحضور الشُّعُور الأصلي في ضميره، فهو يُقوِّي نفسه و يعزِّيها بسوء الطالع في هذه المرَّة، فكأنَّ مراده سهمٌ موشوم أخطأ

(١) يُنْظَر: الرحيق المختوم، المباركفوري، (ص: ٣٦).

القدح الرابح؛ لأنَّ حال الأقدار مع الرغبات الشخصية كأقداح الميسر تصيبُ وتخطئ.

وقوله (الطويل التام):

فَقَامَتْ بِسَبْتٍ يَلْعَجُ الجِلْدَ مارن ... وَعَزَّ عَلَيْهَا هَلْكه وَغُبورُهَا
فَبَيْنَا تَنُوحُ اسْتَبْشَرُوها بحِبِّها ... صَحِيحًا وَقَدْ فَتَّ العِظَامَ فُتُورُها
فَخَرَّتْ وَأَلقَتْ كُلَّ نَعْلٍ شَرَاذِمًا ... يَلُوحُ بِضَاحِي الجِلْدِ مِنْهَا حُدرُوها(١)

لا يُخطئ القارئ في اعتبار أبيات المقْطَع الشِّعْرِيِّ جزءًا من قصَّة التشبيه الضمني، التي أعاد فيها القصَّة السابقة بتفاصيل متقاربة حدَّ التكرار(٢)، ولكن الشاعر فيها يقدِّم لنا ذروة الشُّعُور الذي قصده دون أن يضيفَ عليه تفاصيل أخرى تتعلَّق بكيفية أسباب نجاة الشاب وبلوغه السلامة، فاكتفى في هذه القَصِيدة بالسكوتِ عند الشُّعُور القاهِر الذي تتابعتْ فيه أعلى درجات الحزن والقهر، ثم الاستبشار والانتشاء، ومعناه أنَّ الشاعرَ أيقنَ بأنَّه محكومٌ بالقدر وسوء طالعه، خالطَ النَّفس حتّى أمسى من مُسلَّمات التعبير، فاكتفى بوُقوفِه عند لحظة الأَلَم الحقيقية.

وإيماننا بأنَّ زيادة التفاصيل الحكائيَّة أو نقصها مرتبطة بالحالة الشُّعُورية التي يعبِّر بصددها الشاعر، يسلمنا إلى حقيقة ارتباط المقْطَع القصصي بالغرض الرَّئيس، فالشاعرُ بلغ به يأسُ اللقاء مبلغًا أنساهُ الاتّهام، فآمنَ بمعطيات الواقع؛ لأنَّ الشَّاعِرَ في بعض أبيات القَصِيدة يذْكُر عددًا كبيرًا من أسماء الأماكن التي تمتدُّ إلى الكوفة، وأغلبها أودية وبوادي لهذيل، وهذا الإبعاد والتباعُد المكاني الذي سيطر عليه منذ بداية القَصِيدة، أوْرَدَهُ حوض اليأس والقنوط مِن التلاقي، فاكتفى بنقل الشُّعُور الذي فتَّ العظام دون زيادة.

---

(١) (الديوان، ق٢/ص٢١٨).

(٢) أرى أنَّ الفرق بين القصيدتَيْن متعلِّق بالزمن، فالأولى جاهليَّة، والثانية إسلامية؛ لاشتمالها على بعض الأفكار التي التي جاء بها الإسلام كقوله: (الله المجيد، إمامٌ لنادي دارها)، وسكوته عن قصّة القمار الجاهليّ.

رابعًا: عَلاقَة المقْطَع الشِّعْريّ بغرض الهجاء:

تتخذ صور الهجاء في الشِّعْر العربي أحد شكْلَيْن من النظم؛ هما: الهِجاء المَحْض والنَّقائض، وفيها كانت الصورة تدور حول وقائع وأحداث رسم الشاعر العربي فيها المساوئ الاجتماعية الفردية والخُلُقيَّة لعلاقتها الوثيقة بحياة الناس، وإذا كانتْ صورة الهجاء تنبعث عن الفخر والحطّ من قيمة الخصم، فإنَّ شاعر الهجاء يظلّ يبحث عن زوايا معيَّنة وهنَّاتٍ بشريَّةٍ ونقائص أخلاقيَّةٍ تتسم بالحساسيَّة والمهاربة في تركيب الصور[1]، فالأهاجي الهذليَّة تتخذ من الذنوب الكبائر بحسب الدستور الدستور القبَليِّ بئرها الذي تغرفُ منه، وبذلك تسلكُ المقَاطِع الشِّعْرِيَّة غالبًا مسلكًا مضادًّا، وذلك لنفي السلوك القبيح عن أفراد القبيلة الباقين، وتلحقُ الفعلَ بصاحبه، أو تبرير فعل الفاعل الذي يستحق الهجاء، وهو بذلك يكشف عورة المتَّهم ولا يدع له مجالًا للدِّفاع.

وفي قصيدة يهجو فيها المتنخّل نفرًا نزلَ بهم وأطعموه السّويق، فنجده يعرِّض بكنزهم للبُرّ وبخلهم به ويشرعُ في مقارنة بين تصرُّفه لو نزل به نفرٌ منهم، جياعٌ هلكى فهو سيكرمهم وسيبيتون ضيوفًا لهم القرى والفضل؛ لأن وجع الهوان كوجع حزّ الجلد عن اللحم، وفي مقطعها الشِّعْرِيّ يتساءل هازئًا (البسيط التام):

هَلْ أَجْزِيَنَّكُمَا يَوْمًا بِقَرْضِكُمَا وَالقَرْضُ بِالقَرْضِ مَجْزِيٌّ وَمَجْلُوزُ[2]

ففعلكم مردودٌ عليكم، فهل علي الرد بما تقدَّمتم به؟

والجواب: (لا) بحسب ما ورد في القَصِيدة.

وقوله في (يوم الأميلح) هاجيًا نفرًا من قبيلته الذين لم يحسنوا التَّصرُّف حينَ قبلوا سهم التعقية، وحقيقة هذا السّهم أن يقتلَ رجلٌ رجلًا من قبيلته، فيقدِّم رؤساء القبيلة الدِّية لذوي المقتول، فإن كانوا أقوياء وأصحاب نفوذ أَبَوْا ذلك، وإن

---

(١) البِناء الفنّي في شِعْر الهُذَلِيِّين، إياد عبد المجيد إبراهيم، (ص: ١٣٠) وما بعدها.

(٢) (الديوان، ق٢/ص١٧).

كانوا ضعافًا قالوا: بيننا وبينكم علامة الأمرِ والنَّهي، وهذه العلامة هي أن يرموا سهمًا في السماء، فإذا رجع مضرجًا بالدِّماء فقد نهوا عن أخذ الدِّية فيرفضونها ويطلبوا الدم، وإن رجع صفرًا أخذوا الدِّية[1]، فالذي هجاهم عقوا بسهمٍ ورجع صفرًا فأخذوا الدّية، وهذا ما تبيَّن في البيت الذي يقول:

عقُّوا بِسَهْمٍ فَلَمْ يَشْعُرْ بِهِمْ أَحَدٌ ثمّ اسْتَفَاءُوا وَقَالُوا حبَّذَا الوَضَحُ

فذكر أنَّه الخِزْي الذي لحقَهُم بأخذ الدِّية، فما لذلك تبرير إلاَّ أنَّكم خفتم لقاء كبير بن هند وهو حي من هذيل؛ لأنَّ سيوفَهم تفلقُ الحصى وتعلو جماجمهم، وإذا أصابوا قتلوا ولا يجرحون، وفي المقْطَع الشِّعْرِيُّ يصوِّر أعداءهم الذين يتركونهم خلفهم في ساحة المعركة، فيقول:

كَأَنَّهُمُ فِي جُنُوبِ المبركينِ ضُحًى ضَأنٌ تجزَّر في آباطِهَا الوَذَحُ[2]

ويوضِّح الشاعر أن خوف القومِ الذي قبلوا الدِّية في حقيقته، هو الخوفُ من هذه النِّهايَة المفزعة، لذلك ركنوا إلى قبول الدِّية؛ كي لا يصبحوا في أيديهم ضأنًا اختلطت بها أبوالها وأبعارها وتراب الأرض، وهي ملقاةٌ في ساحة اللقاء.

ومِن عجيب الأهاجي عند الهُذَلِيِّين، أنَّهم لا يقبلون ما يخزي القبيلة من أحيائها، كما حصل مع المتنخِّل، ولا من أفرادها أيضًا، فنجدُ الشُّعراء يصبُّون الهجاء في كلِّ فعلٍ مخزٍ لأحد أفراد القبيلة أمام قبيلة أخرى، فيستنكر الشاعرُ فِعْل الفرد ويَنْسُبُه له، وبهذه الطريقة يُبَرِّئ القبيلة، ويجعل الفرد ممثلًا نفسه بهذا الفعل المشين، ويذبُّ التُّهَمَة عن القبيلة، ومنها قولُ أبي خراش (الطويل التام):

تَرَى طَالِبِي الحَاجَاتِ يَغْشَوْنَ سِرَاعًا كَمَا تَهْوَى إِلَى أُدَمَى النَّحْلُ[3]

وفي هذه القَصِيدة يهجو غاسل بن قميئة من بني محرث بن سعد بن هذيل؛ لأنَّه قتل غلامَ بني تميم الذي نزل بديارهم، ويقدِّم أنموذجًا لرجال علا شأنُهم في

---

(١) يُنْظَر: (الديوان، الحاشية رقم (١)، ق٢/ص٣١).

(٢) (الديوان، ق٢/ص٣٢).

(٣) (الديوان، ق٢/ص١٦٦).

القبيلة لكرمهم وبذلهم وعطائهم وإجارتهم النَّازل من مثلِ سلمى أو رياح بن سعد، فلو أجاره لأكرمه ونعَّمه، فغاسل لا يمثِّل إلاَّ نفسه بسلوكه؛ لأنَّ القبيلة لا تقبل هذا الجُرم، فهي تجير النّازل من الظُّلم وتكرمُ الضيف.

كما اعتمد الهُذَلِي سبيل المهاجاة الداخلية بين الأفراد، ما أنشأ فنَّ النقائض الذي يعدُّ من فنون التحاورِ والجدال الشِّعْرِيّ، الذي يقوم على مبدأ النَّفْي والإثبات، وقد اعتبر بعض الباحثين النقائض الهذلية الأساس الجاهليَّ الذي انطلقت منه فكرة النقائض الأمويَّة، والتي اكتملتْ على يد جرير والفرزدق والأخطل، وتدور معاني النقائض عند الهُذَلِيِّين في فلكِ الفخر والهجاء إلاَّ أن بناءَها متفرِّد بحيث يقْتَضِي بناء القَصِيدة الجديدة نقضُ ما زعم المتقدِّم في القَصِيدة الأولى على نفسِ بحرها ورويِّها، وذلك تحقيقًا لأغراضٍ شخصيَّة غالبًا[1]، والرأي هنا أنَّ النقائض الهذليَّة تندرج تحت طائلة هذا الاصطلاح باعتبارِها البدايات التي رافَقَها الكثير من المحاولات الابتدائيَّة لهذا الفنِّ الضَّخم، كالتّهاجي لأغراضٍ اجتماعيَّة الذي دار بين تأبَّط شرًّا وحاجز الأسدي وبين البرج بن حلاَّس والحصين بن الحمام المرِّي، وبين أبي ذؤيب وخالد بن زهير[2]؛ لأنّه لا ينطبق عليها ما لمسناهُ في أشعار جرير والفرزدق والأخطل، فإنَّ تهاجي الهُذَلِيِّين أشبهُ بالتحاوُر والمرافعات أو الإخوانيَّات.

ولَمَّا كان هدفها دفعَ التُّهَمَة وإثبات خلافها أصبحتْ ابتكارًا من المتقدِّم وإبداعًا خالصًا من المتأخر؛ لأنه محكوم الموسيقا ومحدد الفكرة، وفي ديوان الهُذَلِيِّين

---

(١) يُنْظَر: شِعْر الهُذَلِيِّين في العصرين الجاهلي والإسلامي، أحمد كمال زكي، (ص: ١٦٨)، أَشْعَار هُذَيْل وأثرها في محيط الأدب العربي، إسماعيل النتشة، (ص: ٢٢٤)، البِناء الفني في الهُذَلِيِّين، إياد عبد المجيد إبراهيم، (ص: ١٣٣)، الحوار في شِعْر الهُذَلِيِّين دراسة وصفية تحليلية، صالح بن أحمد السهيمي، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير من جامعة أم القرى - كلية اللغة العَرَبِيَّة - فرع الأدب والبلاغة والنقد، عام ١٤٢٩ هـ - ١٤٣٠هـ، (ص: ١٣٧)، والشعر على الشعر، الطاهر الهمامي، عالم الكتب الحديث، عام ١٤٣١ هـ - ٢٠١٠م، (ص: ٧٧)، تاريخ النّقائض في الشعر العربي، أحمد الشايب، مكتبة النَّهضة المصريَّة، عام١٩٥٤م، ط٢، (ص: ١٢٢).

(٢) يُنْظَر: تاريخ النَّقائض في الشعر العربي، أحمد الشايب، (ص: ١٠٦) وما بعدها.

ثلاثة مواضعٍ للنَّقائض هي على الترتيب:

نقائض أبي ذؤيب مع ابن أخته خالد بن زهير ومعقل بن خويلد، وقد بلغت هذه المناقضة عشرة نصوص، وموضوعها (الخيانة)(١).

نقائض صخر الغي وأبي المثلَّم، في أحد عشر نصًا، وموضوعها (التحريض)(٢).

(التحريض)(٢).

نقائض بدر بن عامر وأبي العيال، في ثمانية نصوص، وموضوعها (الادعاء)(٣).

(الادعاء)(٣).

ومِن الملاحظ أنَّ أغلب هذه النُّصوص كانتْ من المقطعات، لذلك عنَيْنا بما بلغَ حدَّ القَصِيدة منها في دراسة مقاطعها الشِّعْرِيَّة؛ باعتِبارها نموذجًا لبراعة القطع في فنِّ النقائض عند الهُذَلِيِّين.

فإنَّ كينونة التحفيز والإلهاب هي أبرز ما تتَّسم به مقاطعها الشِّعْرِيَّة، فالشاعرُ يحفِّز خصمَه على الرَّد بحشد ما يستحقُّ الإجابة والرَّد، كما أنَّه حين يصل إلى مرحلة القطع الشِّعْرِيّ يكثِّف رسالة حيث النِّهايَة لبلوغه تمامها، ويعمم اللوم في معرض القَصِيدة وحينما وصل عند مقطعها صرَّح بالموقف الحقيقي، ومن ذلك ما حدَث بين أبي ذؤيب وابن أخته بصدد إفساده لأمِّ عمرو وإذاعته سرّ خاله معها، فبَدَأهُ أبو ذؤيب بقصيدة يلومه فيها على ارتكابه جُرْمِ إذاعةِ السِّرِّ وإفساد الصاحبة وسلبه لِلُبِّها، فتعلّقته وتعلّقها، فقالَ في مطلعها (الطويل التام):

مَا حُمِّل البَخْتيُّ يَوْم غيارهِ   عَلَيْهِ الوسوقُ برُّها وشعِيرُها
أتى قَرْيةً كانتْ كَثِيرًا طَعامها   كرَفْغِ التُّرابِ كلُّ شيءٍ يميرُها
بِأَعْظَمَ مما كُنتُ حمَّلتُ خالِدًا   وبعضُ أَمَانَاتِ الرِّجالِ غرورُها(٤)

وفي مطلعِ القَصِيدة يُصَوِّر حجم الأمانة العظمى التي حملها خالد – رسوله إلى

---

(١) (الديوان، ق١/من ص: ١٥٤ إلى ١٦٥).

(٢) (الديوان، ق٢/من ص: ٢٢٣ إلى ٢٤٠).

(٣) (الديوان، ق٢/من ص: ٢٥٦ إلى ٢٦٨).

(٤) (الديوان، ق١/ص١٥٤).

أم عمرو – وبعد أن أفرغَ ما في جعبته من الادِّعاء والعتاب والمناصحة قطع القَصِيدة بقوله:

وَمَا أَنْفسُ الفِتْيانِ إلاَّ قرائنٌ ... تبينُ وَيَبْقَى هامُها وقُبورُها

وفيه يذكرُ أنَّ كلَّ فتى نفسُه مقرونة بأخرى سبقتها للموتِ، فتَبِينُ هذه النّفس ولا يبقى إلاَّ القبرُ والهامّة التي تصيحُ عليه، فالشاعرُ يذكِّره بهذا اليوم الذي يقتضي النِّهايَة الحتميَّة للبشر أجمعين، كما أنَّه ينوِّه بحاجة ابن أخته له إذا صاحت الهامة على قبره ولم يلقَ من يأخذ بثأره، فالحفاظ على آصرة القرابة فريضة يترتَّب عليها مستقبل الإنسان حتى بعد موته.

فردّ عليه خالدٌ بقصيدة مطلعها (الطويل التام):

لا يُبعدنَّ اللهُ لبَّكَ إذْ غَزَا ... فَسَافرَ وَالأَحْلامُ جَمٌّ عُثُورُها

وكنتَ إمَامًا لِلْعَشِيرةِ تَنْتَهي ... إلَيْكَ إذا ضاقتْ بِأَمْرٍ صُدورُها

لعلّكَ إمَّا أمُّ عَمْروٍ تَبدَّلَتْ ... سِواكَ خليلًا شَاتِمي تَسْتَحِيرُها

فَلا تَجْزَعَنْ مِنْ سُنَّةٍ أنتَ سِرْتَهَا ... وَأَوَّلُ رَاضِي سُنَّةٍ مِنْ يَسِيرُها(١)

وفي مقطعها الشِّعْرِيِّ:

وإيَّاكَ لا تأخذكَ منِّي سَحَابَةٌ ... ينفِّرُ شَاءُ المُقلعينَ خَرِيرُها

وفي المطلع يُقدِّم مبرراتٍ لسلامةِ شأنِه مع أمِّ عمرو وتكذيبًا لنظرة خاله لهما، ويقطع القَصِيدة بتهديدٍ صريحٍ لخاله، بأنّه سوف يهجوه هجاءً يتداركُ عليه مثل المطر، وبهذا يتبيَّن أنَّنا لا نزعمُ أنَّ الشاعر يحرص في الردِّ على ما ورد في المقْطَع الشِّعْرِيِّ خاصة، بل إنَّه يستوفي الرد على القَصِيدة الأولى ثمّ في المقْطَع يكشف عنْ موقفِه الحقيقي.

أما نقائض صخر الغيّ وأبي المثَلَّم فإنه من المُلاحظِ تباينُ أطوالُ النُّصوص بين الشاعرين، فيغلب على صخر قصرُ القَصَائِد والتركيز، أمّا أبو المثَلَّم فإنّه يفيضُ القول ويفصِّل فيه؛ لأنَّه في موضع المدَّعي الذي يقدِّم كلَّ الأدلة والقرائن التي تُثبِتُ

---

(١) (الديوان، ق١/ص١٥٧).

ادعاءه على صخر الغيّ بقصائدٍ تقوم على التكرار والتّقريع والمحاجَّة، ومدار التحريض المتَلَّمي أنَّ صخرًا قتل رجلًا من قبيلة مزينة من بني الرّمداء واستاق حلالَه وضمَّه إلى حلالِه، وكان جارًا لبني خُناعة من بني سعد بن هُذَيْل وهم آلُ المتَلَّم، فطالبَ صخرًا بالدِّية، ولكنَّه أجابه – مهدِّدًا – أن الدِّية سيفٌ جزار، فوقعتِ المقْتَلَةُ التي قُتِلَ على إثرها صخر الغي ورثاه أبو المتَلَّم، فجاء في المقَاطِع الشِّعْرِيَّة لقصائد أبي المتَلَّم ذكرُ قومهم وإقدامهم ونصرهم للجار من الظلم في مَعْرِض المُفاخَرة، حتى وإن كان الظالم من أفراد القبيلة، فقد قام بِتَسْفِيه عقلِ صخر وتهديد عَشِيرَته(١)، ومنها قول أبي المتَلَّم (الوافر التام):

وَمَنْ يَكُ عَقْلُهُ مَا قَالَ صَخْرٌ ... يُصِبْهُ مِنْ عَشِيرَتِهِ خَبِيثُ(٢)

وقول صخر يردُّ عليه، يقول في مقطعها (البسيط التام):

أبا المُتَلَّم إنّي ذو مبادهةٍ ... ماضٍ على الهولِ مقدام الوغى بطل(٣)

فردَّ عليه أبو المتَلَّم بنقيضة يقولُ في مقطعها الشِّعْرِيّ(البسيط التام):

كُلُوا هَنِيئًا فَإِنْ أنفقتمُ بَكَلًا ... مما تُجيزُ بني الرَّمْداء فَابْتَكِلُوا(٤)

فلا يخفَى من خلال الأبيات ثقة أبي المتَلَّم وصدقه، واعتمادُ صخرٍ على أسلوب التخويف والتهديد الذي انتهى بمقتله.

أمَّا نقائض بدر بن عامر وأبي العيال فإنَّها معاتبة بين صديقَيْن، فقد اتَّهمَ ابن أبي عتير وهو ابن أخ أبي العيال صديق عمِّه بدر بن عامر بإصابة، فأضرمت نار النَّقائض بينهم ونتج عنها ثمانية نصوصٍ أغلبها من المُقَطَّعات ملتزمة بالبحر وحرف الرَّوِيِّ، وتدور حول مسألة اتفاق أبي العيال مع ادِّعاء ابن أخيه على صديقه بدر بن عامر، فبدأت النَّقائض بقصيدةٍ لبدر بن عامر يرفعُ فيها التُّهَمَة عن نفسه،

(١) ينظر: شرح السكري، مجلد١، (ص: ٢٥٤).
(٢) (الديوان، ق٢/ص٢٢٦).
(٣) (الديوان، ق٢/ ص٢٢٩).
(٤) (الديوان، ق٢/ص٢٣٤).

ويذكر الصداقة التي جمعته بأبي العيال، ويؤكِّد أنَّه من أصفيائه الذين يثق بهم، كما يشهدُ له بالفروسيَّة والبطولة، ثمَّ يرد عليه أبو العيال مُؤَكدًا ادِّعاء أخوة بدرٍ الباطلة وكاشفًا عن سوء طويَّته، فبدت المقَاطِع الشِّعْرِيَّة لقصائدهم حاملةً لجزءٍ كبيرٍ من هذه الاختلافات، وسنعرض قصيدة لبدر بن عامر إذ يقول في مطلعها (الكامل التام):

بخلت فطيمةُ بالَّذِي تُوليني إلاَّ الكلام وقلَّما يُجْدِيني
وَلَقَدْ تَنَاهى القلبُ حين نَهَيْتهُ عَنْهَا وقد يغوي إذا يَعْصِيني
أفطيمُ هل تَدْرينَ كَمْ مِنْ متلِفٍ عنْها وَجَاوزت لا مرعًى ولا

وفي مقطعها الشِّعْرِيّ يقول:

وَإِذَا عَدَدْتَ ذَوِي الثِّقَاتِ ممَا تَصُولُ به إليَّ يَمِينِي(2)

وفيها يذكر أنَّ هذه الصَّداقة حدثتْ في وقتٍ قَلَّ فيه الثِّقاتُ، فإن عددت الثِّقات حولي فإنَّهم ممن تطول بهم يدي وتصلب وتتقوَّى.

خامسًا: عَلاقَة المقْطَع الشِّعْرِيِّ بغرض العتاب:

العتاب غرضٌ قليلُ الشيوع في أيدي الشعراء الجاهليِّين، ولكنَّه بابٌ كبيرٌ من أبواب الشِّعْر عند العبّاسيين، وقسمٌ في دواوينهم، يسميه بعضهم بالعتاب، والبعضُ الآخر بالمعاتبات(٣)، كما جعله ابن رشيق (ت ٤٦٣ هـ) بابًا من أبوابِ أبوابِ الشِّعْر العربي، وذكر في بيانِ حساسيّة هذا الباب قوله: "العتاب وإن كان حياة المودّة، وشاهد الوفاء، فإنَّهُ باب من أبواب الخديعة، يُسرِعُ إلى الهجاء، وسبب وكيدٌ من أسباب القطيعة والجفاء، فإذا قلَّ كان داعية الألفة، وقيدَ الأصحاب،

(١) (الديوان، ق٢/ص٢٥٦).
(٢) (الديوان، ق٢/ص٢٥٨).
(٣) يُنْظَر: العصر الجاهلي، شوقي ضيف، (ص: ١٩٥ – ٢١١)، والحياة الأدبية في العصر الجاهلي، محمد عبد المنعم المنعم خفاجي، (ص: ٣٢٧ – ٣٤٧)، ودراسات في النص الشِّعْرِيّ في العصر العباسي، عبده بدوي، (ص: ٢٢٥).

وإذا كثر خشن جانبه، وثقلَ صاحبه"(١). ولعلَّ هذا السبب في قلَّتِه بين يدي الشعراء الجَاهِلِيِّين وتجنُّبهم طروقه كثيرًا، فهو القليل الكافي والنادر المتمكِّن.

والعتاب أنيس أزمة شعوريَّة عميقة ورفيقُ محنةٍ فات أوانُ إصلاحها، فلا يُشتكى منها عيانًا، وهو بين يدي الهُذَلِي سبيل ادِّعاء لا يوجبُ العقاب، وتنفيسٌ عن حسرة لم يحتملها المبدع، لذلك نلمس في معاتبات الهُذَلِيِّين صياغة إرساليَّة بين رجلين أو بين رجل وقبيلة بأكملها أو عتاب شخصيٍّ من الشاعر لنفسه، ومن أمثلة المعاتبة المؤلمة بين رجلين ما قالهُ أبو ذؤيب معاتبًا فيه خالد بن زهير بعد خيانته المرّة (الطويل التام):

أَلا هَلْ أَتَى أُمَّ الحُوَيْرِثِ مُرْسَلٌ ... نَعَمْ خَالِدٌ إن لَمْ تَعُقْهُ العَوائِقُ
يُرى نَاصِحًا فِيمَا بَدَا وَإِذَا خَلا ... فَذَلِكَ سِكِّينٌ عَلَى الحَلْقِ حَاذِقُ
وَقَدْ كانَ لِي دَهْرًا قديمًا مُلاطفًا ... وَلَمْ تَكُ تُخْشَى مِنْ لَدَيْهِ البَوائِقُ
وَكُنْتُ إذا مَا الحَرْبُ ضُرِّسَ نَابُهَا ... لِحَائِجَةٍ والحَيْنُ بالنَّاسِ لاحِقُ
وزَافَتْ كَمَوْجِ البَحْرِ تَسْمُو أَمَامَهَا ... وَقَامَتْ عَلَى سَاق وَآنَ التَّلاحُقُ
أَنُوءُ بِهِ فِيهَا فَيَأْمَنُ جَانِبِي ... وَلَوْ كَثُرَتْ فِيهَا لَدَيَّ البَوَارِقُ(٢)

وفي هذه الأبياتِ عتابٌ مؤلِمٌ لخالدِ بن زهير، فيذكرُ أبو ذؤيبٍ فعلته وضعفَه بين يدي أم الحويرث فقد كان فيما مضى يُرى ناصحًا، ولكن خيانته جعلتْه سكِّينًا حادَّةً قاطعةً على الخلق، فذلك خالد الذي ائتمنه على سرِّه معها، وكان مأمونًا عنده فهو درعه في الحرب ورفيقه في النَّائبات، فخالدٌ هنا قدَّم صورةً وافيةً للصديقِ الذي غلبت عليه شقوة، فخان صديقه أبا ذؤيب، وهو في باقي القَصِيدة يذكر شأن صاحبه الذي مات ولم يحفظ له التَّاريخُ زلَّةً أو عثرة معه، فيقول على سبيل التَّعزية:

وَلَكِنْ فتًى لَمْ تَخْشَ منهُ فَجِيعَةٌ ... حَديثًا وَلا فِيمَا مَضَى أَنْتَ وَامِقُ

---

(١) العمدة، ابن رشيق، ج٢، (ص: ١٦٠).

(٢) (الديوان، ق١/ص١٥١).

أخٌ لَـكَ مَـأْمُونُ السَّـجيَّاتِ خَضْـرِمٌ إذا صَـفَقَتْه في الحُـرُوبِ الصَّـوافِقُ
نُشَيْبَةُ لَـمْ تُوجَـدْ لَـهُ الـدَّهر عَثْـرةٌ يَبُوحُ بِهَـا في سَـاحَةِ الـدَّارِ نَـاطِقُ
نَمـاهُ مِـن الحَـيَّينِ قِـرْدٍ وَمَـازِنٍ لُيُوثُ غَـداةَ البَـأْسِ بِـيضٌ مَصَـادِقُ
هُمُ رَجَعُـوا بـالعَرْجِ والقَـوْمُ شُـهَّدٌ هـوازِنُ تَحْـدُوها حماةٌ بطـارِقُ

وفي هذه الأبيات يذكرُ أنَّ الفتى الصادق هـو نشـيبة، ذلـك الـذي لا تُخشـى فجيعته، ولا تأتي من مثلهِ قطيعة، فهو الأخُ المأمون السـخيُّ الكـريم، حـتى إذا صـفقته الأمور والأحوال، فهو الرجل محمود السيرة لَم يحفظ له الـدّهر عثـرة يـذكرها أهـل الدّار المقرَّبين، ذلك الذي تُدفعُ به الهزيمة.

وقد أدخل بعضُ الدَّارسين هذه القَصِيدة في بـاب الهجـاء، ولا أرى مـا يوجـبُ إدخالها فيه؛ لأنَّ الشاعر يذكره بخير ويُثني عليه ويتألَّم لخيانتـه، لـذلك كانـتْ أقـرب إلى العتاب منها إلى الهجاء الصريح، فالشاعِرُ ساخطٌ علـى خالـد ويُعاتبـه في شـأن أم الحويرث، وهو مؤمنٌ أن الأمر قد قُضي، والصَّـداقة اسـتُبدلت بالقطيعـة[1]، فـيلاحظ فيلاحظ على المقْطَع الشِّعْرِيِّ الذي اختاره أنَّه بعيد كلَّ البعـدِ عـن شـأن خالـد بـن زهير معه، فقدّم صورة للرجلِ الحق والصديق الصَّدوق، الـذي مثّـل مواقـف الرّجـال الحقيقة، فهو الصَّديق في ساحة القتالِ والمصاحبُ في غيرهـا، وكـذلك خالـد ولكـنّ خالدًا زلَّ زلة حُفِظت له، أمّا نشيبة فقد مـات نقـيَّ الأثـر، كمـا أننـا نلاحِـظ أن المشهد المتحرِّك الذي قطع به القَصِـيدة في قولـه: (نماهُ – رجعـوا – تحـدوها) فيـه انتقالة شعوريَّة كلِّيَّة عن مشهد الغدر والخيانة الـذي جـثم علـى صـدره، وكـذلك اختياره للونِ الأبيض في قوله: (بيضٌ مصادق)، هـذا البيـاض والصّـدق همـا اللـذان كان ينشدهما في خالد ولكنه اسْتَحَال في مواقِفِه إلى غير ذلك.

ومن نماذج العتاب قصيدة أسامة بن الحـارث الـتي يقـول في مطلعهـا (الطويـل التام):

عَصَانِي أُوَيْـسٌ في الـذَّهابِ كَمَـا عُسـوسٌ في ضَـرْعِها الغُبْـرُ مـانِعُ

(١) يُنْظَر: رأي د/نورة الشملان في هذه القَصِيدة، في كتاب أبو ذؤيب الهُذَلِي حياته وشعره،(ص: ٩٤).

عَصَانِي وَلَمْ يردد عليَّ بِطاعَةٍ لِمُكْثٍ وَلضم تقبض عليهِ

وهنا يكشِف الشاعرُ عن مشورة سابقة نال عاصيها الموت المحقق، فأويسٌ قد هاجر ولكنَّ الشاعر تعلَّق بأستار الماضي، وذكر أنَّها عاقِبَة العصيان، وليست القَدَر المحتوم، وفي مقطعها يَذْكُر النِّهايَة المتوقَّعة لذلك الفتى الذي عصى مشورة أسامة بن الحارث لتكون نهايته كنهاية من كانوا له عضدًا فتخطفهم القدر، وعفا عليهم الموتُ، فأخذهم كما يمتدُّ السيل في الأودية والأراضي المتَّسعة، فقال:

كَأنَّ أتِيَّ السيلِ مرَّ عليهمُ إذا دَفَعَتْهُ في البداحِ الجَراشِعُ[2]

والعجيبُ في هذا البيت أنَّ صورة الفناء التي قدَّمَها قويَّة ومفزعة، يردع بها منَ يعصي أمر المشورة، فالشَّاعرُ هنا يذكر أنَّه زريٌّ بأحبَّته يتخَطَّفُهم الموتُ ويُفنيهم أمامه، كما يمتدَّ السيلُ الذي لا يُدرى مِن أين أتى عليهم؛ فيجرُّهم معه بين الأودية والأراضي المتَّسعة، ولا أبشع من صورة الفناء الفجائي الذي يقتلعُ النَّاس ويعفو آثارهم، وهذا مفادٌ من قوله: (عفا).

ومن أمثلة العتاب الموجَّه للجماعة، قصيدة أخرى يعتب فيها أسامة بن الحارث على قبيلته التي لم تعر رأيه اهتمامًا وضربتْ به عرض الحائط، ونستشهد لمعاتباته لقومه بقصيدة يقولُ في مقطعها الشِّعْرِيّ، الذي يذكر سوْرَة الحيرة وإحكام الانتماء الذي لا يمنحُ الجاهلي فرصة الصدوحِ خارجَ السِّرب، فقال (المتقارب التام):

عَصَاكَ الأَقَاربُ فِي أَمْرِهِمْ فَزَايِلْ بِأَمْرِكَ أَوْ خالِطِ
وَلا تَسْقُطَنَّ سُقُوطَ النَّوا ةِ مِنْ كَفِّ مُرْتَضِخٍ لاقِطِ[3]

ومن نماذج عتاب النّفس نذكر قصيدة لساعدة بن العجلان الذي عاتبَ نفسه عتابًا صاخبًا يخالجهُ النَّدمُ والتوبيخ لإفلاتِ حصيب من يديه في (يومِ العريش)[4]،

---

(١) (الديوان، ق٢/ص١٩٩)، قال هذه القَصيدة لرجلٍ من قيسٍ هاجرَ في خلافة عمر بن الخطّاب.

(٢) (الديوان،ق٢، ص٢٠١).

(٣) (الديوان، ق٢/ص١٩٦).

(٤) يُنْظَر: شرح السكري، مجلد١، (ص: ٣٣٥).

يقول (الكامل التام):

أَلا يَا لَهْفَ نفسي أفلتني حصيبٌ ... فقلبي مِنْ تَذَكُّرِه عَمِيدُ

فَلَوْ أنّي ثقفتُكَ حِينَ أَرْمي ... لآبكَ مُرهفٌ منها حَدِيدُ(1)

فهو متَوَجِّع، معمود القلبِ لإفلات حصيبِ الضمري، ونجاته في ذلك اليوم وهو من بني ضمرة بن بكر بن عبد مناة(2) الذين قتلوا مسعود بن العجلان، فيذكر فيذكر لو أنّه أدركه أو عرفه حينما كان يرمي لكان له نصيبٌ من المرهفات الحديد، ثم يذكرُ بلاء خثيم الهُذَلِي فيهم، ويمتدح قومه بالبسالة في الهيجاء، قال في مقطعها الشِّعْرِيّ (الوافر التام):

وَهُمْ تَرُكوا الطَّريقَ وَأَسْلكوكمْ ... عَلَى شمَّاء مَسْلكُها بَعِيدُ

ولكن حَالَ دُونكَ كُلَّ طرفٍ(3) ... أبانَ الخَيْر وهو إذْ وَلِيدُ(4)

ويذكرُ فيه أنَّ قومه أسلكوهم عنوةً طريقًا وعرًا، وأدخلوهم حين هزموهم في ثنيّة شاهقة إذا وقعتم منها وتكسرتم، ولكنَّ هذه القوة والمنعة لم تُمكنهم من حصيب الضمري؛ لأنَّه صادفَ حيلولة الكرامِ الذين تربوا على الخير فشبُّوا والخيرُ في سيماهم دونه، والشاعر هنا يذكر أنَّ الصّدفة والحيلولة أنجتْه ولم ينجُ بذكائه وقوَّته، فنجده في هذا المقْطَع يربطُ على قلبه الذي آلمه عيشُ حصيب وإفلاته من المقتلة حيًّا، فراح يغرفُ من تاريخ انتصارات بني خثيم ليتأسى بها عما عمدَ في قلبه.

---

(1) (الديوان، ق3/ص107).

(2) ذُكِر في الجمهرة أنَّ بني ضمرة من الكنانيين هم آل ضمرة بن بكر بن عبد مناة بن كنانة، يلتقي نسبهم مع أصحاب (يوم اللهيماء) بني عدي بن الدّيل بن بكر في البطن الكنانيّ (بكر بن عبد مناة بن كنانة). ومعنى ذلك أنّه لهذيل مع كنانة (يوم اللهيماء) و(يوم العريش)؛ [جمهرة أنساب العرب، لابن حزم الأندلسي، تحقيق وتعليق: عبد السلام هارون، دار المعارف، ط5، (ص: 184) وما بعدها].

(3) الطِّرف في لغة هُذَيْل يعني: الكريم، [يُنْظَر: لغة هُذَيْل، عبد الفتاح المصري، مجلة التُّراث العربي، مجلة فصليّة تصدر تصدر عن اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق – السنة الرابعة، محرم وربيع الثاني 1404هـ، ع13 – 14].

(4) (الديوان، ق3/ص110)

سادسًا: عَلاقَة المقْطَع بغرض الوَصْف:

و الوصف " هو ذكرُ الشّيء بما فيه من الأحوال والهيئات"[(١)]، والوصف في الشِّعْر العربي فن "تصوير الظَّواهِر الطَّبيعيَّة بصورة واضحة التقاسيم، وتلوين الآثار الإنسانيَّة بألوان كاشفة للجمال، وتحليل المشاعر الإنسانية تحليلًا يصل بك إلى الأعماق، وتَتَطَلَّب الإحاطة بنواحيها، والسمُو إلى آفاقها وجدانًا شاعرًا، وإحساسًا مرهفًا وذوقًا سليمًا، ككُلِّ ما يملك على الإنسان المرهف الحس إحساسه، ويثير فيه شعوره ووجدانه، كتلك المناظر التي تخلب لبَّ المتأمِّل وتملكه، وتأسره بفِتنَتِها المتمعِّن بسحره، فيطيل في قسماتها التأمُّل، ويدمنُ في أجزائها التَّمعُّن، ثم يصوره بعدئذٍ في الصورة التي يرتضيها ذوقه، ويقبلها فنّه"[(٢)]، والوصف عند الجَاهِلِيِّين فنٌّ بارز برع فيه الكثيرون منهم وهو يمثّل عمود شعرهم وعماده، فالشاعر واصفٌ في كلّ أغراضه وأحواله، فيصف من يمدحه ويرثيه ويهجوه، إلاَّ أنَّ المقصود بالوصف هنا هو بيانُ أثر الطبيعة في النّفس، وفعل ظواهرها في الخاطر[(٣)].

وقد جَمع الوصف في قصائد مفردةٍ خصَّصَها الشاعر ليستوفي حاجة تأمُّليَّة أوقعت في نفسه أثرًا، فانداحت القَصِيدة كاملة توفي ما وقر في النّفسِ لوصف ما رأته العين وانعكست هيئته في الضمير على سبيل القصّ والتّفصيل والبيان لا على شاكلة التشبيه والاستعارة، وهنا يكمنُ الفرق بين الصورة الفَنِّيَّة في الشِّعْر الجاهلي والوصف باعتبارِه غرضًا مُستقلاًّ، فيجنحُ فيه الشاعرُ لفلسفة الأمور واستخراج الحِكم والدروس من معطيات الحياة؛ تسلية للنَّفس واستشرافًا لليقين والثبات. فالتّجربةُ الشِّعْرِيَّة صورة كاملة نفسيَّة أو كونيَّة يُصوِّرها الشاعر حينَ يفكِّر في أمر ما تفكيرًا ينمُّ عن شعورٍ عميقٍ وإحساسٍ بالموقف، فيرجعُ الشاعر إلى اقتناعٍ ذاتيٍّ وإخلاصٍ فنيٍّ، لا إلى المهارة القوليّة فقط، بل إنَّه يمزجُ كلَّ هذه المواقِف بشُعُوره

---

(١) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، (ص: ١٣٠).

(٢) الوصف في الشعر العربي، عبد العظيم علي قناوي، ج١، (ص: ٤٢).

(٣) يُنْظَر: السابق، (ص: ٤٣) وما بعدها، الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، يحي الجبوري، (ص: ٣٦٥)، ودراسات في شعرية القَصِيدة العَرَبِيَّة، ريناته ياكوبي، ترجمة: موسى ربابعة، (ص: ١٨٤ – ١٨٥).

الحقيقي الذي استَبْطَنَه؛ فأمسى يعبِّر عنه بلوحات الطَّبيعة، فيفكِّر فيها ويرتِّبها ويستغرق في تفاصيلها، فيرينا جانبًا من الحياة تمثَّلت فيها صراعاتُ النَّفس مع محيطها الخارجي، فيمزُج فيها عناصر التّجربة الشُّعُورِية العاطفيَّة والفكريَّة والخياليَّة[1].

ومنها قصيدة لأبي ذؤيب يقصُّ فيها قصّة المشتارِ في سياق وصفه لذلك البطلِ الفتيِّ المجهول، فقال في مطلعها (الوافر التام):

وَأَشْعَثَ مالُهُ فَضَلاتُ ثَوْلٍ ... عَلَى أَرْكَانِ مَهْلكةٍ زَهُوقِ
قَليلٍ لَحْمُهُ إلاَّ بَقَايَا ... طَفَاطِفِ لَحْمِ مَمْحوصٍ مَشِيقِ[2]

يذكر فيها فتًى يملكُ من المالِ عسلَ النَّحل على أركانِ هضبةٍ ملساء لا يسترها شيءٌ، فهي مهلكة لملاستها، وهو نحيلٌ قليلُ اللحمِ إلاَّ ما تهدَّل واسترخى من جانبي بطنه عند الخاصرة، فيقصُّ قصَّة هذا الفتى مع المشتار حتى بلغَ الغاية وجاء بالعسل كالسلافة الصهباء:

فجاء بها سلافًا ليسَ فيها ... قذًى صهباء تسبِقُ كلَّ ريقِ

ثم قال:

فَذاك تِلادُه ومُسَلْجَماتٌ ... نظائرُ كُلُّ خوَّار بَرُوقِ
لَهُ مِنْ كَسْبِهِنَّ مُعَذْلجاتٌ ... قعائِدُ قد مُلِئْنَ مِنَ الوَشِيقِ
وَبَكْرٌ كُلَّما مُسَّتْ أصاتَتْ ... ترنُّمَ نغْمِ ذي الشَّرعَ العَتِيقِ
لَهَا مِنْ غيرِها مَعَهَا قَرِينٌ ... يَرُدُّ مِراحَ عَاصِيةٍ صَفُوقِ(3)

وفي هذه الأبيات يذكرُ الشاعرُ أنَّ أسلحة هذا الفتى هي السِّهامُ التي يُشبه بعضها بعضًا، يسْمع لها صوتًا كما أنَّها كالبرق في صفاء لونها ولَمْعَتِها، ويستعملها في الصَّيد، فتكسِب له الممتلئات باللحمِ، فتبدو غراره ممتلئاتُ باللحم المجفف، ثم

(1) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، (ص: ٣٦٣) وما بعدها.
(2) (الديوان، ق١/ص٨٧).
(3) (الديوان، ق١/ص٩٠).

يذكر في المَقْطَع الشِّعْرِيّ سلاحًا آخر وهو القوس البكر التي تستعملُ للمرة الأولى، فهي تُصدر صوتًا كصوتِ أوتار العود المشدود إذا لمسها ليرمي بها، ولها سهمٌ قرين تقذفُ به السِّهام، ولكنَّها تتمنَّع على القوسِ فيقلِّبها الصائد في كفِّه كيف يشاء.

ولساعدة بن جُؤَيَّة قصيدة طويلة ابتَدَأَها بشكوى الشيب، ثم عرض لمفاخره الشخصيَّة ومآثِرِهِ، ثم أسهبَ في وصْفِ الضَّبْع، وقد ذُكِر في عنوان القَصِيدة ما نصُّه: (وقال أيضًا يصفُ ضبعًا)[1]، والسبب في عنونتها بذلك - بدلًا من ذكرِ الشَّيبِ أو الفخر - أنَّ القصيدة استَغْرَقَتْ في وصفه، فبدت القصيدة و كأن غرضها الأساسي وصف الضبع، الذي ارتبطَ وصفُه "عند الجَاهِلِيِّين بالشَّرِّ، فقد بعثت التَّشاؤم فيه لدنائة نفوسهم، وقبحها وسعيها دائمًا لأكل الجيف والأموات؛ ولأنَّ صورها جعلتْهم يسرحون بخيالِهم، ويصفونها بمختلف الأشكال، مما أضفى على أشعارهم مادَّة شائقة تتحكَّم فيها الأخيلة، فقد نظر ساعدة إلى الموت نظرة فلسفيَّة تأمُّليَّة، وتُشكِّل هذه الأبيات في وصف الضبع صورةً داخل صورة، فالشاعر يصفُ الضبعَ بشكلٍ حسيٍّ ويُصَوِّره، إلاَّ أنَّه يقصدُ من وراء ذلك إلى إظهار صورة الموت وتخيُّل حال الإنسان ومصير هذا الجسد الفاني بعد انتهاء الحياة"[2]؛ فقال (الوافر التام):

ألا قالتْ أمامةُ إذْ رأتني	لشانئك الضَّراعة والكلول
تحوِّبُ قد تَرَى أنِّي لِحِمل	على ما كان مُرتقبٌ ثقيلُ
جَمَالكِ إنَّما يجديكِ عيْشٌ	أميمُ - وَقَدْ خَلا عمري - قليلُ
وَإنِّي يَا أُمَيمَ ليجتديني	بنصحِه المحسِّبُ والدَّخيلُ
ولا نسبٌ سمعتُ به قلاني	أُخالِطُهُ أميمُ ولا خَلِيلُ
أَندُّ من القِلى وَأَصُونُ عِرْضي	ولا أَذأُ الصَّديقَ بما يقولُ
وإنِّي لابنِ أقوامٍ زنادِي	زواخرُ والغُصُونُ لها أصولُ

(١) ذُكرَ ذلك في: (الديوان، ق١/ص٢١١)، (شرح السكري، مجلد٣، ص: ١١٤٢).

(٢) شِعْر ساعدة بن جؤية الهذلي، دراسة وتحقيق: ميساء قتلان، (ص: ٥٧).

وما إن يتَّقي من لا تقيه ... منيَّتُه فيُقصِرُ أو يُطيلُ
وما يُغني امرأً ولدٌ احمَّتْ ... منيَّتُه ولا مالٌ أثيلُ
ولوأمستْ له أدمٌ صفايا ... تقرقر في طرائقِها الفحولُ
مصعَّدة حواركها تراها ... إذا تَمْشِي يضيقُ بها المسيلُ
إذا ما زار مجنأةً عليها ... ثقالُ الصَّخرِ والخشبُ القطيلُ(١)

وهو في هذه الأبيات السَّابقةِ يَذْكُر ما فعلته الشيخوخة فيه، فقد تكالَب عليه الوجعُ والوَهَنُ والمرَض، الذي يتمنَّاه المحبُّ أن ينصرف عن الحبيب إلى أعدائه، وهذا ما فعلته أمامه حين دعتْ أن يحلّ ما بساعدة في أعدائه، فما عادتْ ترى فيه إلاَّ التَّعبَ ولا تترقَّبُ إلاَّ الثقل، فيبادرها بقوله: (جمالك)، وبهذا يطلبُ منها أن تتجمَّل بالصبر والجهد، فالباقي من العمر قليل لا يغني، ثمّ يعرض مآثره ومفاخِرَهُ الشَّخصيَّة ويذكر منها أنه مقصدُ القاصدين في الكرم والجوار، كما أنَّه خالصُ النّسب ولم يُقصَ من قبيلته ولم يُبعد لذنبٍ يُلزم القبيلة نَبْذه، فقد كان يفرُّ من القِلى ويصونُ عِرْضَهُ ولا يقبِّح القَولَ والفَعل مع الصديق المصادق، فهو كريمُ الأصل طيِّبُ الفرع، ولكن لا يستطيعُ أحدٌ أن يتَّقي المنيَّة، فقضاء يقضي بطول العمر أو قِصره، فإذا كانت الأصول الموغلة في القدم والعراقة لا تغني عن الموت فالولد مِن باب أَوْلَى لا يَقْدِر على ذلك، ولا حتّى المال المثمر كالإبلِ الكريمات التي تطوف وتهدر حولها الفحول، إذا زار الإنسانُ حفرته وعليها ثقال الصّخر وقطع الخشب، وهو بذلك يجمعُ بين التأبين والندب فقد عدد مناقبه وصفاته الذاتيَّة، كشأنه حين يؤبّن شريفًا من الأشراف أو سيِّدًا من السادة(٢)، وكلَّما اقترب إحساس الشاعر بالموت تندلع في أعماقه مشاعر شديدة الذاتية على نحو كثيفٍ وعالِي التركيز، فيتجلَّى الإحساس بالموت بِوَصْفِه قضية شخصية، لا بُدَّ مِنْ

(١) (شائنك: عدوك، الكلول: التصاغر، تحوّب: توجّع، أندّ: أفرُّ، أذأ: قبيح، زنادي: شجري، أثيل: مثمر، مجنأة: القبر).
(٢) الإنسان في الشعر الجاهلي، عبد الغني زيتوني، (ص: ٤٨٥).

مقاربتها لكونها مكمن إشكاليَّة المصير، وفي لحظة الموت يبلغ الشُّعُور بالذات والوحدة درجة أقوى وأعلى، فالموت يقضي على الأفراد بذواتها متفردة، لذا يكون إدراك الإنسان له أقوى، فإنَّ جدليَّة العَلاقَة بين الحياة والموت تجلي القدرة على استظهار الشُّعُور بالموت[1].

ثمّ يشرعُ في وصف الضَّبْع وفيه يقاربُ الخُطى نحو ما يُعرفُ (برثاء النَّفس)، "فإذا كان الشعراء ندبوا أهليهم وذويهم، فأولى أن يندبوا أنفسهم عند إحساسهم بدنو أجلهم أو وقوعهم في شدةٍ أو أسرٍ أو مرض، وقد كثر الشُّعراء الذين ذكروا الموت وناحوا على أنفسهم، وأوصوا أهليهم بما يفعلونه بعد موتهم، أو أرسلوا خيالهم فيما سيكون من أمرهم بعد الموت"[2]، فيقول:

وغُودرَ ثاويًا وتأوّبتهُ	مذرّعة أميمُ لها فليلُ
لها خُفَّانِ قد ثُلِبا ورأسٍ	كرأس العَودِ شَهْبَرةٌ نؤولُ
تبيتُ الليلَ لا يخفي عليها	حمارٌ حيثُ جُرَّ ولا قتيلُ
كمشي الأقبلِ السَّاري عليها	عفاء كالعباءةِ عفشليلُ
فذاحت بالوتائر ثم بدَّتْ	يَديْها عند جانبه تهيلُ
هنالك حين يتركهُ ويغدو	سليبًا ليس في يده فتيلُ
ولو أنّ اللذي يُتقى عليهِ	بضحيانٍ أشمَّ به الوعولُ
عذاةٍ ظهره نجدٌ عليه	ضبابٌ تنتحيهِ الريحُ ميْلُ
إذا سبلُ الغمامِ دنا عليه	يزلُّ بريده ماءٌ زلُزلُ
كأنَّ شؤونه لبَّاتُ بُدنٍ	خلافَ الوبلِ أوسبدٌ غسيلُ
لآبته الحوادثُ أولأمسى	به فتقٌ روادفهُ تزولُ[3]

(١) يُنْظَر: سيمياء الموت تأويل الرؤيا الشِّعْرِيَّة، محمد صابر عبيد، دار نينوى – دمشق، عام١٤٣٠ﻫ – ٢٠١٠م، (ص: ١٠١.)

(٢) شِعْر الرثاء في العصر الجاهلي، مصطفى الشوري، (ص: ١٩٤).

(٣) (مذرعة: ضبع بذراعيها آثار، فليل: شِعْر ووبر، خفان: القدم، الأقبل: الذي في عينه قَبَل وهو شبيه حول،

فالشاعرُ يذكر حاله حين أودعه الأحبة قبره، فتُرك فيه ثاويًا، فآبت عليه الضباع المذرعة، وبينا هو منهمكٌ في وصفه للقبر وقدوم الضّباع، نادى (أميمُ)، وكأنَّ الشاعر استغرقَ في الوصف حتَّى اندمج مع الحدث، فنادى ليتأكَّد من أنَّه على قيد الحياة، وما ذاك إلاَّ الخيال المُفزع، كما أنَّه كان يتقوّى بذكرها للتخلُّصِ من سيطرة شعُوره بالموت، ويقطع بندائها وحشة الوحدة أيضًا، ثمَّ يمعنُ في الخيال الذي يوره أدقَّ تفاصيل المشهد، فيصف الضباع بأنَّ لها خفَّان قد تكسَّرا وتجسَّئا، أمَّا رأسها فكرأس العَوْد المسنِّ المثقل، تقضي ليلها تبحث عن الجيف، فلا تُفَرِّق بين حمارٍ وإنسان قتيل، فتمشي إليه كمشي الأقبل الذي في عَيْنَيْهِ شبه حول، الذي يُعلمُ من مشيتها؛ فمشية الأحول تظهر في آثاره بالتلفت فتبدو غير سويَّة[1]، فمرَّت الضباع بسرعة في الطرائق المرتفعة ثمَّ مدَّت يديها تنبشُ القبرَ، في ذلك المكان الذي تُرِك فيه وحيدًا سليبًا ما في يده شقُّ نواة.

ثمَّ يقدِّم مقطعًا شعريًّا للقصيدة مُكوَّنًا من خمسة أبيات، جمع بينها الشرطُ وجوابه، فذكر أنَّه لو يحول بينه وبين الموتِ جبلٌ وصَفَه، بأنَّه جبلٌ ليس فيه شجرٌ، تعيشُ فيه الوعول، بعيد ظهره إلى نجدٍ وأسفله تهامة، وعليه الضّباب إشارة لارتفاعه الشّاهق وتأخذهُ الرّيح العاتية يمنة ويسرة، أمَّا إذا أصابه المطر وسال حرفه بالماء الزلال، فمنظره حين تسيل جنباته بماء السحاب في خطوطٍ طوليّة بعد المطر، كأنَّها بُدنٌ منحورة تثجُّ دماؤها أو طائرُ الخُطَّاف الأملس الذي إذا أصابه ماء سال عنه و أبقت على ريشه أثراً، وهنا انتهت صفة الجبل، وجوابُ الشرط في قوله: (لآبته الحوادثُ) فيذكرُ أنَّه لو انفتق به فتقٌ من الأمور وزالت عنه المقدّمات والمآخير وبقي وحيدًا، فإنَّ ما قُدّر له سوف يلقاه، ولن يحول بينه وبين قدره شيء

ذاحت: مرت مرًّا سريعًا، الوتائر: الطرائق المرتفعة، تميل: تنبش، فتيل: شق النواة، ضحيان: جبل ليس فيه شجر، عذاة نجدٍ: بعيدٌ ظهره نجد وأسفله تهامة، تنتحيه: تأخذه، سبلُ الغمام: السحاب الرقيق، شؤونه: خطوطه، لآبته: لانفتق).

(١) ذكر أنَّ للضبع مشية الأعرج، حتى تُرى عرجاء وهي ليس كذلك، ولكنّها إذا مشت عرجت، [يُنْظَر: الحيوان، الجاحظ، مجلد٦، (ص: ٤٤٣ إلى ٤٥٤)].

ولو كان هذا الجبل العالي الذي يوصفهُ عازلاً بينـــهما، لأنّ القـــدر ســـينفتقُ الجبـــل و يصلُ إليه.

فالشاعرُ هنا يقدِّم أنموذجًا مخيفاً للعَلاقَــة الوطيــدَةِ بــين المــوت والضَّــبْع مــن زاويتين؛ الزاوية الأولى: تحملُ وجهًا من المقاربة بين الشيب والهرم والمــوت مــع نــبش الضباع للقبور وأكلها للجيف، هو أنَّ الأرض تقابلُ صــورة الجســد الــذي أُودعــتْ فيه الرُّوح والميّت هو الرّوح الذي حفظها الجســد، ثم إنَّ المــوتُ هــو ذلــك الضَّــبع الذي ينبش في الجسد؛ كي يقبض الرُّوح. أمّا الزَّاوية الثانية: فهــي الزاويــة البيِّنــة الــتي التَقَطَها من واقع الضِّباع وهي تنبشُ القبور، وتتغذَّى على من فيهــا، وتتجلّــى" فائــدة الحيوانِ من الموتِ البشريِّ، وهي تعبِّــر عــن بشــاعة منظرهــا وجَشَــعِها وتــوجُّس الإنسان منها"(١). والمقْطَع الشِّعْرِيُّ فيها يُقَدِّم صــورة تعلُّــق الشــاعر بالحيــاة ورفضــه للموت إذ قدَّمه في خمسة أبياتٍ يجمــع بينــها الشــرط كــأطول مقطــع شــعريٍّ في الديوان، وهذا يقدِّم لنا انعكاسًا دقيقًا لوضعه النفسي الذي عبَّــر عنــه بتلــك الصُّــورة الأخير، فالجبالُ الشَّم التي يحييها المطر لا تردُّ عــن المــوت، فالبقــاء الأزلي إنّمــا هــو للأشياء وليس للأرواح والبشر.

---

(١) البِناء الفنِّي في شِعْر الهُذَلِيِّين، إياد عبد المجيد إبراهيم، (ص: ٢١٢).

سابعًا: عَلاقَة المقْطَع بغرض المديح:

عُرِفَ الشُّعراء الجاهليُّون عامَّة بعزَّة النَّفس والأنفَة وسدِّ ذرائع الذُّل والانقياد، فلا نراهم يجتاحون المدْح إلا ما ندر، فلم يسلك طريق المدْح إلاَّ القليل منهم، و المادحون من الشُّعراء كانوا لا يمدحونَ إلاَّ العظماء الذين يهبهم الشّاعر أعز وأثمن ما يمكنُ أن يوهَب؛ كالنّابغة الذبياني في مدائحه للمَنَاذِرَة[1]، وكذلك الأعشى وحسان بن ثابت والمثقّب العَبْدي والحارث بن حلِّزة وغيرهم[2].

و لم يكن الهُذَلِيُّ بمعزلٍ عن المجتمع الخارجي، فقد تمثَّل العزَّة والكرامة والإباء، وأضف إلى ذلك أنَّ الشاعر الهُذَلِي لم يكن شاعر بلاطٍ في الجاهليَّة، واعتزازه بالأنا يحول دونَ مدحه للآخر، فلم يمدح أهل الثراء لإبائه وعزوفه عن التنقُّل بشعره بين الميسرين، وربَّما هناك ما يوجب المدْح بين الهُذَلِيِّين أنفسهم إذا اختلفت أحياؤهم وبطونهم و كثُرتْ، ولكنَّهم لا يمدَحون طلبًا للنوال[3]، فمدحوا أشخاصًا من خارج القبيلة، وجدوا فيهم ما يوجب مدحهم في جميل خصالهم. و تعددتْ مدائحهم فيما بينهم، أمَّا مدائح صعاليك هُذَيْل فإنَّها تنحصر في الجزاء البَعدي، فالصعلوكُ لا يبادر مادحًا بل يمدح النُّبلاء مدحًا بعيدًا عن المبالغة والتَّمجيد، فإنّهم يذكرون ما قدَّمه الممدوح لهم، إنصافًا وكشفًا لحقيقة الصفة الحميدة التي تفرَّد بها الممدوح، في أبياتٍ مدحيّة يزين بها مفاخره أو مراثيه، أو يفردُ لها مقطَّعاتٍ قصيرةً. وقد حفظَ لنا أبو خراش أروع نماذج المديح، فقد مدح مجهولًا، يذكر في بيتٍ مفردٍ طيبَ ما فعل معه[4]، وذلك في قوله:

---

(١) يُنْظَر: النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العَرَبِيَّة في الجاهلية، محمد زكي العشماوي، (ص: ٤٣).

(٢) يُنْظَر: القَصِيدة الجاهليّة في المفضَّلِيَّات، ميّ يوسف خليف، (ص: ٦١).

(٣) يُنْظَر: شِعْر الهُذَلِيِّين في العصرين الجاهلي والإسلامي، أحمد محمد زكي، (ص: ١٦٤)، أَشْعَار الهُذَلِيِّين وأثرها في في محيط الأدب العربي، إسماعيل النتشة، (ص: ١٥٦).

(٤) شِعْر الصَّعَالِيك منهجه وخصائصه، عبد الحليم حفني، (ص: ٣٢٣)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، مجلد١، (ص: ٧٨٨).

وَلَـــمْ أدرِ مَـــنْ أَلْقَـــى عَلَيْـــهِ رداءَه وَلَكِنَّه قَدْ سُلَّ مـــن ماجـــدٍ مَحْـــضِ[1]

كما مدحَ صديقًا له من آل صوفة خدَّام الكعبة في الجاهليَّة، وكـــانَ قـــد حـــذاهُ نعلـــين حَسنين من السِّبتِ، وأكرمَ نُزُله فقال في مُقطَّعة قصيرة يذكر جميل ما فعل:

حَذاني بَعْـدَ مَـا خَـذَمتْ نِعـالِي دُبيّـــة أنَّـــه نِعـــمَ الخَلِيـــلُ[2]

ومن نماذج مدائح الهُذَلِيِّين الفرديَّة فيما بينهم، مدح مالك بـــن خالـــد الخنـــاعي[3] لزهير بن الأغر في مقطَّعةٍ يقول بمطلعها:

فتًـــى مـــا ابـــن الأغـــرّ إذا شَـــتَوْنا وحـــبُّ الـــزّادِ في شـــهري قُمـــاحُ
أقـــبُّ الكشـــحِ خفَّـــاقٌ حشـــاهُ يُضـــيءِ اللّيـــلَ كـــالقَمَر اللّيـــاحِ[4]

وقد مدحَ الهُذَلِي أشخاصًا من خارج القبيلـــة في قصـــائد طويلـــة يســـير فيهـــا على السنن التقليدي في البِناء الفنِّي للمدائح، الذي يبتـــدِئُها الشـــاعر بالمقدِّمـــة الغزليَّـــة الطويلة، ثمّ وصف الرِّحْلة والرَّاحلة ثمَّ يلجُ إلى المدحيَّة.

ومنها قصيدة أبي ذؤيب التي مدح فيها عبد الله بن الـــزبير، وكـــان صـــاحبه في غزاةٍ إفريقية وبها ماتَ أبو ذؤيب، ويقالُ: إنَّ ابـــن زبـــيرٍ هـــو الـــذي دلاَّهُ في قـــبره[5]، فقال في مطلعها الذي فصّل فيه أبعاد الشَّـــوق والحـــنين للـــديار وللأحبّـــة (المتقـــارب التام):

أمِـــنْ أُمِّ سُـــفْيانَ طَيْـــفٌ سَـــرَى هُـــدُوًّا فـــأرَّقَ قلبًـــا قريحـــا
عصـــاني الفـــؤادُ فأســـلمتُهُ ولم أكُ ممَّـــا عنَـــاهُ ضـــريحا
وقـــد كنـــتُ أَغبِطُـــه أن يَريـــ ـــعَ مِـــن نحـــوهنَّ ســـليمًا

---

(١) (الديوان، ق٢/ص١٥٨).

(٢) (الديوان،ق٢/ص١٤٠)

(٣) لقد حفل ديوانه بمجموعة من المدائح القصيرة لبطن (لحيان) من هُذَيْل بن مدركة العدنانيين، ولكنّها اتخذتْ شكل المقَطَّعات.

(٤) (الديوان، ق٣/ص٤).

(٥) يُنْظَر: أَشْعَار الهُذَلِيِّين وأثرها في محيط الأدب العربي، إسماعيل النتشة، (ص: ١٥٩)، أبو ذؤيب الهُذَلِي حياته وشعره، نورة الشملان، (ص: ٩٠).

كما تغبطُ الدَّنِفَ المستبـــ ـــلَّ بـالبرءِ تُنْبـؤهُ
رأيتُ وأهلـي "بـوادي الرّجيـــ ـــع" في أرضِ "قيلـةَ" برقًـا
يضـيء ربابًـا كـدُهمٍ المخـا ض جُلِّلنَ فـوقَ الوَلايـا الوَليحـا
كـأنّ مصـاعيب غُلْـبَ الرِّقـا بِ في دار صِـرْمٍ تلاقـي مُريحـا
تغَـذَّمنَ في جانبيـه الخبيـ ـر لّما وهي خَرْجُه واسـتُبيحا
وَهَـي خَرْجُـه واسـتجيلَ الرِّبـا بُ عنـهُ وغـرمُ مـاءً صـريحا
ثلاثًـا فلّمـا اسـتجيلَ الجهـا م واستجمعَ الطِّفـل منـه رشـوحا
مَرتْـه النُّعـامى فلـم يَعتـرف خلاف النَّعامى مـن الشّـام ريحـا
فحـطَّ مـن الحـزنِ المُغفِـرا ت والطَّـيرُ تلثـقُ حتّـى تصـيحا
كـأنّ الظِّبـاءَ كُشـوحُ النِّسـا ء يَطْفـون فـوق ذُراهُ جُنوحـا
فإمّـا يحيـنّ أن تهجـري وتسـتبدلي خَلفًـا أونصـيحا
وإمّـا يحيـنن أن تهجـري وتنـأى نـزاكِ وكانـت طُروحـا
فـإنّ ابـن تُـربى إذا جئـتُكم أراهُ يـدافعُ قولًـا بريحـا[(١)]

وفي هذا النَّسيب يذكر أبو ذؤيب طيف الصَّاحبة الـتي ودَّعهـا في نعمـان حـين خرج مقاتلًا في جيش الزُّبير، فسرى إليه طيفهـا في سـكون الليـل وهـدأت الأعـين، عصاه الفؤاد إليها وما كان عنها ببعيد، فيرسله لهـا ويتمنّـى أن يرجـعَ مـن عنـدها شافيًا صحيحًا كما يُغبطُ المريضُ الذي كان قد قـاربَ المـوتَ في شـفائه، ثمَّ يـذكُر أهله (بنعمان) في الحجاز وفي (قيلة) بالتَّحديد، ويطلبُ لهـم السُّـقيا كلَّمـا لاح مِـن جانبهم البرق، وتراكَمَتْ نحوهم السـحائبُ، ثمَّ يعـود و يـذكرُ الصّـاحبة صـرمها حبله، فإنَّه ابن تربى الذي يُذْكَرُ بلؤمٍ ومنقصةٍ يدافع القـول عنـدها و يقصـد بـذلك العاذل الذي يوغر قلبهَا بسيئ الأقوال، ثمّ يشـرعُ في مدحتـه الـتي قـدَّم لهـا بهـذا

---

(١) (الديوان، ق١/ص١٢٩).
(هدوًا: ليلًا، ضريحًا: بعيدًا، رباب: سحاب، تغذّمن: المضغ، وهي خرجه: أخرج ماءه، استجيل: كشفتهُ، استجمع الطّفل: أي الصغير من السّحاب لحق الكبار، النّعامى: الجنوب، الحزن: إكام غلاظ، المغفرات: الوعول في الجبال).

النّسيب، ويذكر شمائل الممدوح دون أنَّ يسميه وذلك في قوله:

فصـــاحبُ صـــدقٍ كسـِيد الضّــرا ... ءِ ينـــهضُ في الغـــزو نهضًــا نجيحــا
وشـــيكُ الفُصُـــول بعيـــدُ القفـــو ... ل إلاَّ مشـــاحًا بـــه أو مشـــيحا
تريـــعُ الغـــزاة ومـــا إن يريـــــــ ... ـــــع مضـــطمرًا طرَّتـــاهُ طليحـــا
كســــيفِ المُــــراديِّ لا ناكلًــــا ... جبانًـــا ولا جيـــدريًّا قبيحـــا
قد أبقـــى لـــكِ الأيْـــنُ مـــن جســـمِهِ ... نواشـــرَ ســـيدٍ ووجهًـــا صـــبيحا(1)

وفيها يصفه بالضَّــراوة والقـــوَّة وأنَّـــه مقـــدامٌ مُبـــادر في الـــدُّخول، لا يُســـرعُ الانصراف، يريع الأعداء فيرجعون، نحيلٌ خمـــيصُ الـــبطن كالســـيف اليمـــانيِّ، أبقـــى إعياء السَّفر في جسده علاماتٍ كأثر نواشر الذئب في ذراعيـــه، أمَّـــا وجهـــه فصـــبوحٌ مشرق، ثم يعطفُ مسار القصيدة إلى أن يقولُ في مقطعها الشِّعْرِيِّ:

أَرِبْـــتُ لِإِرْبَتِـــهِ فَانْطَلَقْـــــ ... ـــتُ أُزْجِي لِحُسْنِ الإِيَـــابِ السَّـــنِيحَا
عَلَـــى طُـــرُقٍ كَنُحُـــورِ الرِّكَـــا ... بِ تَحْسَـــبُ آرَامَهُـــنَّ الصُّـــرُوحا
بِهِـــنَّ نَعَـــامٌ بَنَاهَـــا الرِّجَـــا ... لُ تُبْقِي النَّفَـــائِضُ فيهـــا السَّـــرِيحَا(2)

إنه كانت له معه حاجة وهي الجهـــادُ والشـــهادة في ســـبيل الله فرافقـــه؛ لأنَّ إرَب الشاعر موافقٌ لإرَبه، فسافر معه لا يعتدُّ بالســـانح، يســـير برفقتـــه في طرقاتهـــا كأنَّهـــا نحور الإبل، وجبالها كالقصور العاليـــات، وعلـــى امتـــداد الطُّـــرُق نُصِـــبت خشـــباتٌ للربيئة يستظلّ تحتها الثّمام، وينظرون ما في الأرض من جيشٍ أو أعداء.

ومن أبرز الملاحظات على القَصِيدة كاملة: اشـــتياقه للأحبَّـــة في ديـــاره بالحجـــاز حين خرج إلى إفريقية، وهي دار لا يعرفها مع عبد الله بـــن الـــزُّبير، وســـيطرة الشّـــوق عليه حين ينام الخالي ويبقى العميد بأهله وأحبَّته، كمـــا يُلاحـــظ ســـيطرة التّـــدوير في الأبيات، ما يوحي بتعلُّق الشاعر بالذكريات وانغماســـه في الشّـــوق، وارتبـــاط الصـــرم

---

(١) (الضّراء: ما واراكَ من الشجر، وشيك الفُصُول: سريع الغزو، بعيد القفول: لا يسرع الانصراف، مضطمرًا: خميص البطن، طليحًا: معييًا من الغزو، سيف المراديّ: اليماني، نواشر سيد: نواشر الذئب).

(٢) (الديوان، ق١/ص١٣٦).

والهجران بوجود البديل والخليفة، وهذا الدَّرس الذي لقنــه إيَّــاه خالــد بــن زهــير في خيانته السابقة، فأصبح لا يذكر الهجران إلا بالبدائل.

أمّا في المدْح فلم يمدحه بمالٍ وولد ولا نسب، كل ما ذكــره كــان يــدور حــول الشَّجَاعَة والإقدام والقوَّة، وهذا معيار لصدق المــدْح واســتحقاقه للرجــال، ثمَّ يقطــع القَصِيدة بمعنى يبرر ركوبه مركب المدْح فهو المرافــق الــذي خــبر رجولتــه وقوَّتــه في الأسفار الشَّاقة وساحات القتال الملتهبــة، فقــد ختمهــا بــذكر الغايــة و الرّفيــق و الطريق.

ومِن مَدائحهم الجماعيَّة قصيدةٌ لأبي ذؤيــب الهُــذَلِي -أيضــاً- يمــدحُ فيهــا بــني لحيان بن هُذَيْل[1]، فيقولُ (الطويل التام):

أمِــن آلِ ليلــى بالضَّــجوعِ وأهلُنــا	بنعــفِ قُــوَيٍّ والصُّــفيَّةِ عِــيرُ
رفعتُ لها طــرفي وقــد حــال دونهــا	رجــالٌ وخيــلٌ بالبثــاءِ تُغــيرُ
فإنَّــك عَمــري أيُّ نظــرة نــاظرٍ	نَظَــرتْ وقــدسٌ دوننــا ووقــيرُ
ديــارُ الــتي قالــت غــداةَ لقيتــها	صــبوتَ أبــا ذئــبٍ وأنــتَ كــبير
تغيّــرتَ بعــدي أم أصــابكَ حــادثٌ	من الأمــرِ أم مــرّت عليــكَ مــرورُ
فقُلــتُ لهــا فقــدُ الأحبّــة إنّــني	حــديثٌ بــأرزاء الكِــرام جــديرُ
فــراق كقــيص السِّــنّ فالصّــبرُ إنّــه	لكــلّ أنــاسٍ عَثــرة وجُبــورُ
وأصــبحتُ أمشــي في ديــارٍ كأنّهــا	خــلافَ ديــارِ الكاهليّــة عــورُ
أنــادي إذا أوفى مــن الأرض مرقبًــا	وإنّــي سميــعٌ لوأجــابَ بصــيرُ
كأنّي خلاف الصّارخِ الألــفِ واحــدٌ	بــأجزع لم يغضــب إليّ نصــيرُ
إذا كــان عــامُ مــانعُ القطــر ريحــهُ	صــبا وشمــالٌ قَــرَّةٌ ودبــورُ
و صُــرَّادُ غَــيمٍ لا يــزالُ كأنّــهُ	مــلاءً بأشــرافِ الجِبــالِ مَكــورُ
طخاء يبــاري الــريح لا مــاء تحتَــه	لــه ســننٌ يغشــى الــبلادَ طحــورُ

---

(1) الواقع والأُسْطورة في شِعْر أبي ذؤيب الهُذَلِي الجاهلي، نصرت عبد الرحمن، (ص: ٧٧).

فـــإنّ بـــني لحيـــانَ إمّـــا ذكـــرتَهم ثنـــاهم إذا أخـــنى اللئـــامُ ظهـــيرُ(١)

وهذه قصيدةٌ يبدَؤُها أبو ذؤيـب بـالوقوف علـى الأطـلال، ومسـحٍ لأرزائـه السابقة التي غيَّرت عليه الزّمان والمكان فتبَّدلا، ثمَّ يشـيدُ بـني لحيـان ويؤكِّـد ذلـك الخبر (بإنَّ التوكيد)، ويخبرُ بعدها أنَّه إذا كان ذكرُ اللئامِ خنى، فـإنَّ ذكـرَ بـني لحيـان عالٍ مرتفع ظاهر، والغرض الرئيس هنا انحصـر في البيـت الأخـير بعـد مـا عـرض مجموعة من المتغيِّرات والنَّوائب ذكر أنه من الثابت ذكر بـني لحيـان، فـذِكْرُهم ظـاهرٌ مرتفع.

ومن اللافت في المقَاطِع الشِّعْريَّة في القَصَائِد المدحيَّـة الهذليَّـة أنَّهـا تخلِّـد أفعـال الرِّجال، وتَذْكُر المصاحبة الصَّادقة، فلا يختمهـا بالحكمـة، ولا يطلُـب الصّـلة فيهـا والعطاء ولا الدُّعاء للمَمْدوح كما أصبح نهجًا متَّفقًا عليـه عنـد المـدَّاحين العبَّاسـيين، وعلى رأسهم المتنبي(٢)، بل إنّها تذكر المواقـف الـتي تتمثَّـل فيهـا القـيم الإنسـانيّة والعَرَبيَّة أكمل تمثيل.

فإذا كان المقدِّمات في مدائح الجَاهِلِيِّين متَّبعة حتَّى عنـد العبَّاسـيين، فـإنَّ المقَـاطِع الشِّعْرِيَّة تختلفُ باختلاف البيئات والمطالب، فالمقـاطعُ الشِّـعْرِيَّة تنطـقُ بالحكمـة مـن تنصيب الممدوح أو طلب النَّوال والعطـاء، وهـذا دأبُ شـعراء الـبلاط، أمـا عنـد الشُّعراء الجَاهِلِيِّين فقد كانوا يقيِّمون الأفعال ويبحثون عـن المصـالحِ الجماعيَّـة؛ فنجـد من الجَاهِلِيِّين من يمدح ليفكَّ الممدوحُ أسيرًا، أو يعرقل كرَّ الحرب الـدَّائرة بـين الملـكِ وقبيلته، أو إخماد فتنة بين قبيلتين، فإنها عند الهُـذَلِيِّين لا تربـو علـى إحقـاقِ الحـقِّ، وتمكين المستَحِقِّ.

وبتوضيح أوجُه العَلاقَة بين المقْطَع الشِّـعْرِيّ والغـرض المقصـود في القَصِـيدة، يظهر وَحْدَة البناء وتماسُكه والتحامُ أجزائـه، فـإنَّ القَصِـيدة العرَبيَّـة القَديمَـة كـلٌّ متكامل لا ينبو عنها جزءٌ ولا يجافيها شطر، كما تتبـيَّنُ وَحْـدَة الموقـف الشُّـعُورِي؛

(١) (الديوان،ق١/ص١٣٩)

(٢) يُنْظَر: خواتيم القَصِيدة في شِعْر المتنبي، دراسة في الأنماط والمعمار الفني، سامية حمدي المرسى، (ص: ٢٣ إلى١٢٠).

وذلك لتناغُم أطرافِها، وتجانُس موادِّها.

.الخاتمة.

وبعدُ، فقد تناولنا على امتداد الصفحات السابقة موضوع (**المقْطَع في الشِّعْر القَدِيم**: **دراسة تطبيقيَّة في ديوان الهُذَليين**)، حيثُ جاء هذا البحث في ثلاثة فصولٍ ضافيةٍ.

فقد عني الفَصْل الأول: بدراسة كلمة (المقطع)، وتحوُّلاته الاصطلاحيَّة، وعرضٍ لأبرز دلالاتِه المُعجميَّة في المعاجم القَدِيمة والحديثة، كما بَيَّن وجْهَ دلالة مصطلح (المقطع) على آخر القَصِيدَة، بحسب الرُّؤية النَّقْديَّة البلاغيَّة، التي كوَّنَها جُملةٌ من الدَّارسين القُدماء والمحدثين، وقد عرض هذا الفصْل للمقطع في ديوان الهذَلِيِّينَ؛ فبَيَّنَ سبيل براعتِهم في قطع القصائد، وحدود المقْطَع وأشكاله وخصائصه الجماليَّة والبنائية، وأبرز العيوب التي تلحق المقْطَع في قصائدهم، وقد خلص إلى جُملةٍ من النتائج؛ لعل أهمَّها: تعدُّد مرادفات المقْطَع في الدِّراسَات القَدِيمة والمعاصِرة، وكثْرةُ دلالاته معجميًا وتداوليًّا، وثبوت مركزيَّته في القَصِيدَة القَدِيمة – عند الشُّعراء إبداعًا وإنجازًا، وعند النُّقَّاد لفتًا وإلزامًا — ما جعَلَه مقياس تفاضلٍ بين الشعراء، كما أوضح اختلاف أشكال المقاطع فيما بين القصائد، ونفت الدراسة انحصاره في البيت الأخير من القَصِيدَة؛ لكونه عُرضةً للتضمين النَّحْوي والدَّلالي، كما أكدتْ على تعدُّد أشكال المقْطَع بحسب الغرض وحالة الشاعر ونوع القَصِيدَة، وكشفت عن تعذُّر إطلاق قاعدة مطَّردةٍ لضبط أشكاله وامتداداته، الذي أكْسَبَه صفة التَّفرُّد في البناء الشعري.

واهتمَّ الفَصْل الثاني بدراسة التشكيلات الجماليَّة في المقطع، وأكَّدَ اشتماله على جُمْلةٍ من فنيَّات التَّعبير الأُسْلُوبيَّة التي تُعَدُّ صورةً من صوَر عناية الشاعر به، ووجهًا مِن وجوهِ إبرازه مِن بين أبيات القَصِيدَة، فناقَشَ المستوى الإيقاعي – الداخلي والخارجي – للمقطع، وبيَّن دور مُوسيقاه في تعميق الأثر، وتوسيع دائرة التأثير، وقد عرض للمستوى التركيبي للمقطع و أحوال الجملة فيه، وأبرز الظواهر التركيبية التي حظي بها المقطع وتكررتْ في الدِّيوان.

كما عنيت دِراسَة المستوى الصوري للمقطع ببيـــان مصـــادر الصُّـــورَة الـــتي تُعَـــدُّ بمثابة المواد التي صنع منها الشاعرُ الصُّورَة الفنيَّة، ثمَّ كشـــف عـــن جماليَّـــات تشـــكيلاتها التعبيرية المختلفة، أمَّا مستوى التَّناصِّ في المقْطَع فقد درس أشكالَ التقـــاطُع الفنِّـــي بـــين أدوات الشاعر الفنِّيَّة وطاقاته وإبداعات سابقيه، مِـــن الناحيـــة الأيديولوجيـــة والتاريخيـــة والأدبية والأسطوريَّة، وقد انتهت دِراسَة الفَصْل الثاني إلى مجموعـــةٍ مـــن النتـــائج، لعـــل أبرزها: تركيز القدماء على توفير جُـــزءٍ كـــبيرٍ مـــن الطاقـــة الإبداعيَّـــة، وقِســـم مـــن التشكيلات الجماليَّة لنهاية القَصِيدَة حيث المقطع؛ لكونه آخـــر مـــا يبقـــى في الأسمـــاع، وحرص الشعراء على تدبيج المقْطَع بالتشكيلات الجمالية المـــؤثِّرة الـــتي تحفـــظ للمقطـــع مكانتَه في القَصِيدَة، كما أن اهتمام الشاعر بإتمام الرِّسَالَة وختم المقالـــة لَـــم ينســـه حـــقَّ المقْطَع من الإبداع، كما توصَّـــلت إلى عـــدم حِـــرْص الشُّـــعراء علـــى تصـــريعه، ولا تدويره؛ لأنَّ الشاعر يخضع كلماته لمعانيه؛ فيأتي التصريعُ والتـــدوير عفـــو الخـــاطر، وأن تركيب الجملة في المقْطَع لا يُشَكِّل خصوصـــيَّة، إنَّمـــا يحْـــرِص الشـــاعرُ علـــى اختيـــار التراكيب الأنسب للمقام، التي تحافِظ على ترقُّـــب المتلَقِّـــي وتشـــبعه، كمـــا أنّ حيـــازة المقْطَع على جُملةٍ من صور التنـــاصِّ، كشـــفتْ عـــن ثقافـــة الشـــاعر علـــى مختلـــف الأصْعِدة، وحِرصِه على فتحِ النَّص للتَّأويل.

وقد توقَّف الفَصْل الثالـــثُ عنـــد موضـــوع: (العلاقـــات النَّصِّـــيَّة) بـــين المقْطَـــع ومختلف أجزاء القَصِيدَة، فعرَض مدخل الفَصْل لأهميَّـــة العَلاقَـــات النَّصِّـــيَّة في القَصِـــيدَة القَدِيمة، وتاريخ دِراسَة هذه العلاقات، كما بيَّن عناية الدارســـين للقـــرآن الكـــريم بتتبُّـــع العَلاقَات واستكشاف الروابط، وانتقال هذا التقنية الفَنِّيَّـــة لـــلأدب - شـــعره ونثـــره - واستحواذه على جملة من الطرائق البنائية للمعاني، كي يبدو الكـــلام متعـــانق الأفكـــار، متماسِك الأطرار، متراتِب الأطوار، كمـــا نـــاقش دور العَلاقَـــات النَّصِّـــيَّة في تماســـك القَصِيدَة، وأقرب السبُل إلى توفيره، وقد اهتَمَّتْ دِراسَة العلاقـــة بـــين المقْطَـــع والمطلـــع، بتأطير مصطلح (المطلع)، وتقديم العَلاقَـــات الماثِلـــة بـــين المقـــاطع والمطـــالع في ثـــلاث صور، وقد كشفت الصُّورَة الأولى عن العلاقة التقابُليَّـــة بـــين المقْطَـــع والمطلـــع، الـــتي تَصْدُق على القَصَائِد التي يُعارض مطلعهـــا مقطعهـــا؛ لفظيـــا أو ســـياقيًّا أو شـــعُوريًّا،

والصورة الثانية تبحث في وجه (التقاطُع) بين المقْطَع والمطلــع، فتَصِــف التقــاء المقْطَــع مع المطلع لِتَقْوِية الموقف، وتأكيد الرؤية، كمــا رسمــت علاقــة (الاســتدارة) — وهــي الصُّورَة الثالثة من صور علاقة المقْطَع بالمطلع - منحنًى جديدًا لخــطِّ سَــيْر الأحــداث، وذلك بتَطْويره، وإيصال الحدث الذي بدأ في المطلع إلى نقطــةِ انتقــال أخــرى حفِظهــا المقطعُ.

وفي دِراسَة العلاقة بين المقْطَع والفَصْــل الــذي يشــتمل عليــه ويَحْتويــه، جــاء وصف العَلاقَات النَّصيَّة على وجهَيْن:

أولها: (الامتداد) الذي يُوضِّح احتِفــاظ المقْطَــع بسَــيْرُورةِ الشُّــعور الكــامن في الفَصْل الأخير، وتقديمه النهاية المُقْنِعــة للمتلَقِّــي في المقطــع، حيــث لا يطلــب بعــده أحسن منه.

وثانيها: (الارتداد) الذي يحرص على كشــف علاقــة المقْطَــع بفُصُــول القَصِــيدَة الأخرى. كما أسفرتْ دِراسَة العلاقة بين المقْطَع والدلالة الكُلِّيَّــة عــن انقســام الدلالــة الكُلِّيَّة إلى قسمَيْن:

القسم الأول منها: يَتَعَلَّق بدراسة المقاصِــد الــتي تعــني الأهــداف الخارجــة عــن حُدُود الغرض الرئيسي وعلاقتها بالمقطع.

واختَصَّ القسمُ الثاني بدراسة علاقة المقاطع بالأَغْراض الــتي بَنَــى عليهــا الشــاعرُ فكرة الإنشاد أصلاً؛ كالمدح، والفخــر، والحماســة، والهجــاء، والرثــاء، والوصــف، والغزل.

ولعل أبرزَ ما انتهى إليه الفَصْل الثالث، هو: اختصــاص القَصِــيدَة بمَقْطعِهــا الــتي اشتملتْ عليه وتفردها به، فهو المــوفِّي لمعانيهــا، والمُــتَمِّم لرســالتها، كمــا احــتفظ المقْطَع بشبكة من العَلاقَات النَّصِّيَّة داخــل البنــاء الشِّــعْرِيِّ، وشــبكة مــن العَلاقَــات المقصديَّة خارجه، وإنَّ اختِلاف شَكْل القَصِيدَة من حيــثُ البســاطةُ والتركيــبُ يُــؤَثِّر على دَوْرِه فيهــا، وأشــكال علاقاتــه، ثم إنَّ الصُّــعود إلى قمــة الهــرَم الشُّــعُوري في القَصِيدَة، والوصول إلى بؤرة انفعالها - يحصُل بالنُّزول إلى مقطعِها.

وقد كشَفَ هذا الفَصْل عن فاعليَّةِ المقْطَع في تحقيــق وَحْــدَة القَصِــيدَة وتماســكِها،

كما أثبتَ المقْطَع أنَّ العلاقة بين فُصُول القَصِيدَة المُركَّبة هي علاقة تكامُليَّة، والعلاقة بين الفَصْل الأخير والمقطع إنَّما هي علاقة الجزء بالكُل، وإن دِراسَة علاقة المقْطَع بـ(المطلع والفصل والدلالة الكُلِّيَّة) ترْتكِز على حقيقة انتماء المقْطَع للقصيدة.

وقد وصلتْ دِراسَة (المقطع في الشِّعْر القَدِيم) إلى جُملةٍ منَ الأهداف المنشودةِ والنتائج العامَّة، ومنها إيضاح الدِّراسَة بأنَّ:

- التفاعلَ مع كثرةِ مُرادفات المعنى الواحدة، واستِعمالات الكلمة الواحدة لأكثر من معنى - أمْرٌ يحتاجُ إلى تصنيفٍ دقيقٍ في سبيل الوصول إلى النتائج المحكمَة، فيجدُر بالباحث أن ينطلق مِن أول إشارة للمصطلح لمتابَعة الحمولة المعْجَمِيَّة التراكميّة والاصْطِلاحيَّة للكلمة.
- قِلَّة الإشارة للمقطع في مُصنَّفات الدارسين القدماء - لَم تَغُضَّ من حَقِّه، بل هو عنصر حيويٌّ فاعلٌ عندهم، ولَم يكنْ فَضْلةً في النَّص، فقد ترسَّب في ضمائرهم أنَّ الإحسان فيه واجبٌ لإتمام الأداء، بخِلاف المطلع الذي يعوَّل عليه جذب الانتباه وجمع الآذان.
- عناية الشُّعراء القدماء بجماليَّة المقْطَع في القَصِيدَة أُسلوبيًّا ودلاليّا جاء أوَّلاً من انتمائه لأبيات القَصِيدَة، فتُعدُّ هذه العناية حقًّا مشروعًا لكلِّ بيتٍ فيها، وأما الأمر الثاني فإنَّه انْبَثقَ مِن وقوع المقْطَع في آخر القَصِيدَة، وهذا ما أوكل له دورًا مستَقِلاً ومنحه مزية عن أبياتها، وبالتالي تطلَّب المقام عنايةً خاصَّةً.
- التعامل مع القَصِيدَة الجاهِلِية لا بدَّ أن يكون تعامُلاً متفرِّدًا، ومعالجة متأنِّية؛ وذلك مُراعاة خصوصيّة خلفيتها الثقافية والاجتماعية والإبداعيَّة.
- دِراسَة جزء من القَصِيدَة - كالمطالع أو التَّخلُّصات أو المقاطع - لا يؤتي ثماره وافية إذا عُزل عن القَصِيدَة عزلاً تامًّا، فلا بدَّ من العناية بوضعه في القَصِيدَة وعلاقته بها.

كما يتسنَّى للباحث أن يجعلَ وحدة القَصِيدَة الجَاهِلِية قاعدةً ثابتة، إذا تتبَّع خيوطها واعتنى بترتيب شواردِها، حتى تفضي المعاني الجزئيَّة المستَخْلَصَة إلى غاية

واحدة وإن اختلفت لوحاتها.

وأخيرًا، فإنَّ دِراسَة المقْطَع في الشِّعْر القَدِيم لَهِـي بحاجة إلى مزيدٍ من العناية والفحص، فلا أزْعم أنني تتبَّعتُ كلَّ ما يتعلَّق به، لاقتصار هذه الدِّراسَة على القَصَائِد المتكاملة، و إقصاء المقطَّعات المستقلَّة وما دونها، وهذا ما يَفْتَحُ المجال للدارس كي يستقرئ أواخرها جمعًا ومُقارنة، كما أنَّها مهَّدت السبيلَ للباحثين في المقْطَع لدراسته في قصائد القدماء أو المعاصرين، وتتبُّع الروابط والعلاقات الخفيَّة في أوضاع المقْطَع عند شعراء مدارس الرُّواة الجَاهِلِيَّة و الإسلاميَّة المتسلسلة.

و الحمدُ لله ربِّ العالمين

قوائم الفهارس

- فهرس المصادر والمراجع.
- فهرس الجداول.
- فهرس المحتويات.

فهرس المراجع والمصادر.

المصادر:

- ديوان الهذَلِيِّينَ، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب،الناشر الدار القومية للطباعة والنشر،القاهرة١٣٨٥هـ-١٩٦٠م.
- شرح أَشْعَار الهُذَلِيِّينَ، أبو الحسن بن الحسين السكري، مكتبة التراث، تحقيق: عبد الستار أحمد فرّاج ومحمود محمد شاكر، ثلاثة مجلّدات.

المراجع:

أولاً: الكتُب القديمة والحديثة

-أ-

- الأدب الأندلُسي من الفتح إلى سُقُوط الخلافة؛ أحمد هيكل، دار المعارف، عام ١٩٩٧م، ط١٢.
- إبداع الدَّلالة في الشِّعْر الجَاهِلِي؛ محمد العبد، دار المعارف، عام ١٩٨٨م، ط١.
- الاتِّجاه الأُسلوبي البِنْيوي في نقد الشِّعْر العربي؛ عدنان حسن قاسم، الدار العَرَبِيَّة للنشر والتوزيع، عام ١٤٢١هـ -٢٠٠٠م.
- أثر الثَّقافة في بناء القَصِيدَة الجَاهِلِية؛ محمد الصادق الخازمي، منشورات جامعة ٧ أكتوبر، ٢٠٠٨م، ط١.
- أثر الصَّحراء في الشِّعْر الجَاهِلِي؛ سعد ضناوي، دار الفكر اللبناني - بيروت، عام ١٩٩٣م، ط١.
- أساس البلاغة؛ الزَّمَخشري؛ تحقيق: مزيد نعيم وشوقي المعري، مكتبة لبنان، عام ١٩٩٨م، ط١.
- الأساليب الإنشائيَّة في العَرَبِيَّة؛ إبراهيم عبُّود السامُرَّائي، دار المناهج للنشر والتوزيع، عام ١٤٢٩هـ -٢٠٠٨م، ط١.

- إسْتراتِيجيَّة الخطاب، مُقاربة لُغويَّة تداوُليَّة؛ عبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد، ٢٠٠٤م، ط١.
- أسرار البلاغة؛ عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلَّق عليه: محمود محمد شاكر، الناشر دار المدني، عام ١٤١٢هـ/١٩٩١م، ط١.
- الأُسُس النَّفسيَّة للإبداع الفنِّي في الشِّعْر خاصَّة؛ مصطفى سويف، دار المعارف، ط٤.
- أُسلوب الشَّرط والقَسَم من خلال القرآن، صبحي عمر شو، دار الفكر، عام ٢٠٠٩م - ١٤٣٠هـ، ط١.
- الأُسْلُوبيَّة الرُّؤية والتطبيق؛ يوسف أبو العدوس، دار المسيرة للطباعة والنَّشر، عام ٢٠٠٧م -١٤٢٧هـ، ط١.
- الأُسْلُوبيَّة والتقاليد الشِّعْرِيَّة - دِراسَة في شِعْر الهُذَلِيِّينَ؛ محمد أحمد بريري، عين للدِّراسات والبُحُوث الإنسانيَّة والاجتماعيَّة، ١٩٩٥م، ط١.
- الأُسْلُوبيَّة وتحليل الخطاب، منذر عيَّاش، مركز الإنماء الحضاري، عام ٢٠٠٢م، ط١.
- أسماء خيل العَرَب وفُرسانها؛ ابن الأعرابي، تحقيق: نوري حمودي القيسي، وحاتم صالح الضامن، عالم الكتب، عام ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧م، ط١.
- أَشْعَار هُذَيْل وأثرها في محيط الأدب العربي؛ إسماعيل داود النتشة، دار البشير، مُؤَسَّسة الرِّسالة.
- أشكال التَّناصِّ وتحوُّلات الخطاب الشِّعْرِي المعاصر - دراسات في تأويل النُّصوص؛ حافظ المغربي، دار الانتشار العربي، النادي الأدبي بحائل، عام٢٠١٠م، ط١.
- إشكالية النَّصِّ دِراسَة لسانيَّة نصيَّة؛ جمعان عبد الكريم، النادي الأدبي بالرياض، عام ٢٠٠٩م، ط١.
- الإصابة في تمييز الصحابة، للحافظ أبي الفضل أحمد بن حجر العسقلاني، تحقيق: عبد الله التركي، ط١، عام ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م.
- الأُصُول الفَنِّيَّة للشِّعر الجَاهِلِي، سعد إسماعيل شلبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة، ط٢.
- إعجاز القرآن؛ لأبي بكر محمد الطيب الباقِلَّاني؛ تحقيق السيد أحمد الصقر، دار المعارف،

ط١.
- الأغاني؛ لأبي الفرج الأصبهاني، دار الفكر بيروت، تحقيق: سمير جابر، ط٢.
- إمعانُ النَّظَر في نظام الآي والسور؛ محمد عناية الله أسد سبحاني، دار عمَّار.
- الانْزِياح في منْظُور الدِّراسات الأُسْلُوبِيَّة؛ أحمد محمد ويس، كتاب الرياض، كتاب شهري يُعنى بالأدب والثقافة والفكر، ويصدُر عن مؤسَّسة اليمامة الصحفية بالرياض، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م، ط١.
- الإنسان في الشِّعْر الجَاهِلِي؛ عبد الغني أحمد الزيتوني، إصدارات مركز زايد للتُّراث والتاريخ، عام ١٤٢١هـ - ٢٠٠١م، ط١.
- الأنواء في مواسم العرَب؛ ابن قُتَيْبة الدِّنيوري، صُحِّح عن النُّسَخ المحفوظة في المكاتب الشهيرة.
- أنوار الربيع في أنواع البديع؛ علي صدر الدين ابن معصوم المدني، حقَّقه وترجم لشُعرائِه: شاكر هادي شكر، ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م، ط١.
- الإيضاح في علوم البلاغة، للخطيب القزويني، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان.

- ب-

- بديع القرآن؛ ابن أبي الأصبع المصري، تحقيق وتقديم: حفني محمد شرف، تحرير التحبير في صناعة الشِّعْر والنَّثْر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، الجمهورية العَرَبيَّة المتَّحدة -لجنة إحياء التُّراث الإسلامي.
- البديع في نقد الشِّعر؛ لأسامة بن منقذ؛ تحقيق: أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، مراجعة: إبراهيم مصطفى، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر.
- البَديع والتوازي؛ عبد الواحد حسن الشيخ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنيَّة، عام١٩٩٩م، ط١.
- البديعيّات في الأدب العربي نشأتها و تطورها و أثرها، على أبو زيد، عالم الكتب، عام ١٤٠٣ه-١٩٨٣م ، ط١.
- بُذُور الاتِّجاه الجمالي في النَّقد العربي القديم؛ رمضان كريب، دار الغرب للنشر والتوزيع ٢٠٠٤م.

– البُرهان في وُجُوه البيان؛ ابن وهب الكاتب، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، القاهرة – مكتبة الشباب، عام ١٩٦٩م.
– بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة المعـــارف للنشر و التوزيع، طبعة نهاية القرن١٤٢٠ه-١٩٩٩م.
– البلاغة التطبيقيَّة، دراسة تحليليَّة لعلم البديع، محمد رمضان الجربي، فاليتا – مالطا، عـــام ٢٠٠١م.
– بلاغة الخطاب وعلم النَّصِّ؛ صلاح فضل، سلسلة كُتُب ثقافيَّة شهريَّة يُصدرها المجلـــسُ الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، عالم المعرفة.
– البلاغة العَرَبيَّة وأُسُسها وعُلُومُها وفُنُونها؛ تأليف وتأمُّل؛ عبد الرحمن حسين حَبَنَّكة، عام ١٩٩٦م، ط١.
– بلوغُ الأَرَب في علم الأدب علم الجناس؛ المطران جرمانوس فرحات، تحقيق: إنعام فوّال، دار المشرق، عام١٩٩٠م، ط١.
– البناء الفَنِّي في شِعْر الهُذَلِيِّينَ؛ إياد عبد المجيد إبراهيم، دار الشُّؤون الثقافية العامة – بغداد ٢٠٠٠م، ط١.
– البناء الفني في شِعْر عمر بهاء الدين الأميري، خالد بن سعود الحليبي، عام ١٤٣٠هـــــ – ٢٠٠٩م، نادي الإحساء الأدبي، ط١.
– بناء القَصِيدَة العَرَبِيَّة، يوسف حسين بكار، بيروت، دار الأندلس، عام١٩٨٣.
– بناء القَصِيدَة عند علي الجارِم؛ إبراهيم محمد عبد الرحمن، دار اليقين للنشر والتوزيع، عام ١٤٢٩هـــ – ٢٠٠٨م، ط١.
– بناء القَصِيدَة في شِعْر النَّاشئ الأكبر، علي إبراهيم أبو زيد، دار المعارف، عام ١٩٩٤م.
– بنائيَّة اللغة الشِّعْرِيَّة عند الهُذَلِيِّينَ؛ محمد خليل الخلايلة، عالَم الكُتُـــب الحـــديث، عـــام ١٤٢٥هـــ -٢٠٠٤م، ط٥.
– البِنَى الأُسْلُوبِيَّة في النَّصِّ الشِّعري – دراسة تطبيقيَّة، راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، دار الحكمة، عام ٢٠٠٤م، ط١.
– البِنْيَة التَّكوينيَّة للصُّورة الفَنِّيَّة درس تطبيقيٌّ، في ضوء علم الأسلوب؛ د.محمد دسوقي، دار

العلم والإيمان للنَّشر والتَّوزيع ٢٠٠٨م، ط١.

- البِنيَة الإيقاعيَّة في شِعْر حميد سعيد، حسن الغرفي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، عام ١٩٨٩م، ط١.

- بنية القَصِيدَة الجَاهِلِيَّة الصُّورَة الشِّعْرِيَّة لدى امرئ القيس، ريتا عوض، دار الآداب – بيروت، ط٢.

- البيان والتبيُّن، أبو عثمان الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر– بيروت، ط٤.

– ت–

- تاريخ النَّقائض في الشِّعْر العربي، أحمد الشايب، مكتبة النَّهْضة المصريَّة، عام ١٩٥٤م، ط٢.

- تأويل النَّص الشِّعري؛ محمد صابر عبيد، عالَم الكتب الحديث، إربد – الأردن ١٤٣١هـ – ٢٠١٠م، ط١.

- التِّبيان في علوم المعاني والبديع والبيان؛ شرف الدين حسن بن محمد الطيبي، تحقيق: هادي عطية مطر الهلال، عالم الكتب – بيروت، عام ١٤٠٧هـ، ط١.

- تحرير التَّحبير في صناعة الشِّعْر والنثر وبيان إعجاز القرآن؛ لأبي محمد زكي الدين بن عبد العظيم عبد الواحد، تحقيق: حنفي محمد شرف، القاهرة لجنة إحياء التراث الإسلامي (د. ت).

- التحرير والتنوير؛ الطاهر محمد بن عاشور، دار سُحنون للنَّشر والتوزيع، تونس ١٩٩٧م.

- تحليل الخطاب الشِّعري – إِسْتِراتِيجِيَّة التَّناص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، عام١٩٩٢م، ط٣.

- التدوير في الشِّعْر دِراسَة في النَّحو والمعنى والإيقاع، أحمد كشك، مطبعة المدينة – القاهرة، ١٩٨٩م، ط١.

- الترابُط النَّصِّي في ضوء التحليل اللساني؛ خليل بن ياسر البطاشي، دار جرير للنشر والتوزيع، عام ١٤٣٠هـ، ط١.

- التراكيب النَّحويَّة مِنَ الوجهة البلاغيَّة عند عبد القاهر الجرجاني؛ عبد الفتاح لاشين، دار المريخ للنشر والتوزيع، المملكة العَرَبِيَّة السُّعودية – الرِّياض.

- تشكيل الخطاب الشِّعْري، دراسات في الشِّعْر الجَاهِلِي، موسى ربابعة، دار جرير للنشـر ١٤٢٦هـ، ط٢.
- تقريب مِنْهاج البُلغاء؛ لحازم القرطاجنِّي ٦٨٤هـ، محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م، ط١.
- تمهيد في النقد الأدبي، روز غريب، دار المكشوف، بغداد، عام ١٨٧١م، ط١.
- التَّناص بين النظريَّة والتطبيق، شِعْر البياتي أنموذجًا، أحمد طعمة الحلبي، مطبوعات وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب ٢٠٠٧م.
- التَّناصّ نظريًّا وتطبيقيًّا، أحمد الزعبي، عمان – مُؤَسَّسة عمون للنشر والتوزيع، ط٢.

–ج–

- جَدَليَّة الخفاء والتجَلِّي، دراسات بنيويَّة في الشِّعر، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، عام ١٩٩٥م، ط٤.
- جَمَاليَّات الشِّعْر العربي، دِراسَة في فلسفة الجمال والوعي الشِّعْري الجَاهِلِي، هلال جهاد، مركز دراسات الوحدة العَرَبيَّة، سلسلة أُطروحات الدكتوراه، عام ٢٠٠٧م، ط١.
- الجملة الاسميَّة؛ علي أبو المكارم، مُؤسَّسة المختار للنشر والطباعة، عام ١٤٢٨هـ – ٢٠٠٧م، ط١،
- جَمهرة أَشْعَار العرب في الجَاهِلِيَّة والإسلام، أبو زيد محمد بن الخطاب القرشي، حقَّقه وضبَطَهُ وزاد في شرحه: علي محمد البِجاوي، نهضة مصر للطباعة والتوزيع، عام١٩٨١م.
- جوامع علم الموسيقا – من قسم الرياضيات من الشفاء، ابن سينا، تحقيق: زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة، عام ١٩٥٦م.
- جواهر الأدب في أدبيَّات وإنشاء لغة العرب، أحمد الهاشمي، طبعة جديدة ومنَقَّحة، منشورات مؤسسة المعارف، لبنان – بيروت.
- جواهر الألفاظ، قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية – بيروت، عام١٩٧٩م.
- جوهر الكنز؛ ابن الأثير الحلبي، تحقيق محمد زغلول سلام (الإسكندرية منشأة المعارف

١٩٧٧م).

-ح-

- حديث الأربعاء، طه حسين، دار المعارف، ط١٥.
- حركيَّة التَّعبير الشِّعْرِي، رذاذ اللغة ومرايا الصُّورَة في شِعْر عز الدين المناصرة، محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عام ١٤٢٦- ٢٠٠٦، ط١.
- الحيوان؛ للجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، عام١٣٨٥هـ - ١٩٦٥م، ط٢.

-خ-

- خريدة القصر و جريدة القصر، العماد الأصفهاني، نشره: احمد أمين و آخرون، مطبعة دار الكتب و الوثائق-القاهرة، عام ١٤٢٦ه-٢٠٠٥م.
- خزانة الأدب وغاية الأرب؛ ابن حجة الحموي، بشرح: عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال - بيروت، عام ١٩٨٧م، ط١.
- الخصائص، أبي الفتْح عثمان ابن جِنِّي، دار الكتب المصريَّة، تحقيق: محمد علي النجار.
- خصوبة القَصِيدَة الجَاهِلِية ومعانيها المتجَدِّدة دِراسَة وتحليل ونقد، محمد صادق حسن عبد الله، دار الفكر العربي.

-د-

- دراسات في الشِّعْر الجَاهِلِي، عناد غزوان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٦م، ط١.
- دراسات في الشِّعْر الجَاهِلِي، يوسف خليف، دار غريب للطباعة والتوزيع.
- دراسات في الشِّعْر والمسرح، محمد مصطفى بدوي، دار المعرفة، عام١٩٦٠م.
- دراسات في النص الشِّعْرِي (العصر العباسي)، عبده بدوي، منشورات دار الرفاعي للنشر والطباعة.
- دراسات في النَّقد الأدبي المعاصر، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العَرَبِيَّة - بيروت، عام١٩٨٦م.
- دراسات في شِعرِيَّة القَصِيدَة الجَاهِلِية، ريناته ياكوبي، ترجمة: موسى ربابعة، دار جرير للنشر والتوزيع، عام ١٤٣٢هـ - ٢٠١١م، ط٢.

- دراسات في عُصُور الأدب العربي، أنور حميد فشوان، خوارزم العلميَّة للنشر والتوزيـــع، عام ١٤٢٧هـــ - ٢٠٠٦م، ط١.
- دُرُوس في موسيقا الشِّعْر (العروض والقافية)، صادق أبو سليمان، عـــام١٤١٥هــــــ - ١٩٩٥م، ط٢،
- دلائل الإعجاز؛ عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار المعرفة، عام ١٩٧٨م.
- دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وآخرين، ط١، الناشر المركز الثقافي العـــربي، الـــدار البيضاء –المغرب ٢٠٠٧م، ط٥.
- ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس؛ شرح وتعليق: محمـــد حســـين، مكتبـــة الآداب بالجمايز، المطبعة النموذجية، المقدمة – ص غ.
- ديوان النابغة الذبياني؛ تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٢.
- ديوان حسان بن ثابت، حققه و علّق عليه: وليـــد عرفـــات، دار صـــادر –بـــيروت، عام٢٠٠٦م.
- ديوان حافظ إبراهيم؛ ضبطه وصَحَّحَه وشَرَحَه ورَتَّبَه: أحمد أمين وأحمد الزين، إبـــراهيم الإبياري، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧م، ط٣.
- ديوان صلاح عبد الصُّبور، حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، دار العودة – بيروت، عام ١٩٨٨م.
- ديوان عبيد بن الأبرص، شرح أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، عـــام١٤١٤ه- ١٩٩٤م،
- ديوان كُثَير عَزَّة، جَمَعَه وشرحه: إحســـان عبـــاس، دار الثقافـــة بـــيروت - لبنـــان، عام١٣٧١م.
- ديوان كعب بن زهير، صنعة أبي سعيد الحسن بن الحسين بن عبد الله السكري، طبعة دار الكتب القومية–القاهرة، عام ١٤٢٣ه–٢٠٠٢م، ط٣.

– ر–

- الربط في اللفظ والمعنى، تأصيل وتطبيق في ضوء علم اللغة النَّصِّـــي؛ محمـــود عكاشـــة،

الأكاديميَّة الحديثة للكتاب الجامعي – القاهرة، عام٢٠١٠م، ط١.

– الرِّثاء في الشِّعْر الجَاهِلِي وصدر الإسلام؛ بُشرى الخطيب، مطبعة الإدارة المحلية، عام ١٩٧٧م –١٣٩٧هـ، ط١.

– رحلة الشِّعر، مصطفي الشكعة، الدار المصريَّة اللبنانيَّة، عام ١٤١٨ هـ – ١٩٩٧م، ط١.

– الرحيق المختوم،صفي الرحمن المباركفوري، دار ابن خلدون–الإسكندرية.

– الرسالة المَوَضَّحة في ذِكْر سَرِقات أبي الطيب وساقط شِعْره؛ أبي علي محمد بن الحسن الحاتمي الكاتب، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، عام ١٣٨٥هـ – ١٩٦٥م.

– الروض المريع في صناعة البديع، ابن البناء المراكشي، تحقيق: رضوان بشقرون، دار النشر المغربية –الدار البيضاء، عام ١٩٨٥م.

– الرؤى المقنَّنة نحو منهج بِنْيَوِيٍّ في دِراسَة الشِّعْر الجَاهِلِي؛ كمال أبو ديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

–ز–

– الزمن في النحو العربي؛ كمال إبراهيم بدري، دار أمية للنشر والتوزيع، ط١.

– زهر الآداب وثَمَر الألباب؛ لأبي إسحاق إبراهيم بن علي الحصري، قدم له وضبطه وشرحه ووضع فهارسه: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، عام ٢٠٠١م، ط١.

– س–

– سحر النَّصِّ من أجنحة الشِّعْر إلى أُفُق السرد، قراءات في المدونة الإبداعيَّة؛ لإبراهيم نصر الله، إعداد تقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، المؤسسة العَرَبِيَّة للدِّراسات والنشر ٢٠٠٨م، ط١.

– سر الفصاحة؛ أبو محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي ٤٦٦ هـ، دار الكتب العلمية، ط١.

– سر صناعة الإعراب؛ لأبي الفتح عثمان ابن جنِّي، ط١، تحقيق: حسن الهنداوي، دار القلم – دمشق، عام ١٩٨٥م.

– سيمياء الموت، تأويل الرؤيا الشِّعْرِيَّة، محمد صابر عبيد، دار نِينَوَى – دمشق، عام ١٤٣٠

هـ -٢٠١٠م.

- ش-

- شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام؛ الطاهر محمد بن عاشور، تحقيق: ياسر حامد المطيري، مكتبة دار المنهاج، عام ١٤٣١هـ، ط١.
- شرح ديوان الحماسة؛ لأبي علي أحمد بن محمد الحسن المرزوقي، نشره أحمد أمين - عبد السلام هارون، دار الجيل - بيروت، عام ١٤١١هـ، ط١.
- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حقَّقه وقدَّم له: إحسان عبَّاس، التراث العربي - سلسلة تُصدرها وزارة الإرشاد والأنباء - الكويت.
- شروح التلخيص، سعد الدين التفتازاني، دار الهادي، لبنان - بيروت، عام١٤١٢هـ-١٩٩٢م، ط٤.
- الشِّعْر الجَاهِلِي تفسير أسطوري، رمضان عبد الشافي الشوربي، دار المعارف - القاهرة، عام ١٩٨٤م.
- الشِّعْر الجَاهِلِي خصائصه وفنونه، يحيى الجبوري، دار الرسالة، عام ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١م، ط٩.
- الشِّعْر الجَاهِلِي وقضاياه الموضوعيَّة والفنِّيَّة، إبراهيم عبد الرحمن، دار النهضة العَرَبِيَّة - بيروت، عام ١٩٨٠م.
- شِعْر الرِّثاء في العصر الجَاهِلِي دِراسَة فنيَّة؛ مصطفى عبد الشافي الشوري، الدار الجامعية للطباعة والنشر، عام ١٩٨٣م.
- الشِّعْر العربي الحديث بنياته وإبدالاته التقليديَّة؛ محمد بنيس، دار توبقال للنشر، عام ٢٠٠١م، ط٢.
- شِعْر الهُذَلِيِّينَ في العَصْرَيْن الجَاهِلِي والإسلامي؛ أحمد كمال زكي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة، عام ١٣٨٩ هـ - ١٩٦٩م.
- الشِّعْر على الشعر، الطاهر الهمامي، عالَم الكتب الحديث، ١٤٣١ هـ - ٢٠١٠م، ط١.
- الشِّعْر والشُّعراء؛ ابن قتيبة الدينوري، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف.

- شعريَّة الاستِهلال عند أبي نواس، دِراسَة في بنية التناسُب النَّصِّي، حسن إسماعيل، دار فرحة للنشر والتوزيع، ط١.
- الشِّعْريَّة والثقافة - مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشِّعْر العربي القديم، حسن البنا عز الدِّين، المركز الثقافي العربي، المغرب - الدار البيضاء، عام ٢٠٠٣م، ط١.
- شكل القَصِيدَة العَرَبِيَّة في النقد العربي إلى القرن الثامن، جودت فخر الدين، دار المناهل - دار الحرف العربي، عام ٢٠٠٤م، ط٣.

- ص-

- الصبح المنبي عن حيثية المتنبي؛ يوسف البديعي، تحقيق: مصطفى السقا ومحمد شتا وعبده زيادة عبده، دار المعارف، ط٣.
- صحيح ابن حبَّان، بترتيب ابن بُلبان، محمد بن حبان بن أحمد أبو حاتم التميمي، مؤسسة-بيروت، ط٢، ١٤١٤ هـ - ١٩٩٣م، تحقيق: شعيب الأرناؤوط.
- الصناعتين الكتابة والشعر؛ لأبي هلال الحسن بن عبد الله العسكري، تحقيق مفيد قميحة، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م، ط٢.
- الصنعة الفَنِّيَّة في شِعْر المتنبِّي، دِراسَة نقديَّة، صلاح حافظ، دار المعارف، عام ١٩٨٣م، ط١.
- الصوت اللغوي في القرآن، محمد حسين الصغير، ط١، دار المؤرخ العربي، عام٢٠٠٠م.
- الصُّورَة الفَنِّيَّة أُسطُوريًّا، عماد علي الخطيب، جهينة للنشر والتوزيع، عام ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٦م.
- الصُّورَة الفَنِّيَّة في التُّراث النَّقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي.
- الصُّورَة الفَنِّيَّة في الشِّعْر الأندلسي شِعْر الأعمى التطيلي ٥٢٥هـ أنموذجًا، محمد ماجد الدخيل، دار الكندي، عام ٢٠٠٦م.
- الصُّورَة الفَنِّيَّة في النَّقد الشِّعري، عبد القادر الرباعي، دار العلوم للطباعة والنشر، عام ١٤٠٥هـ/١٩٨٩م، ط١.
- الصُّورَة الفَنِّيَّة في شِعْر زهير بن أبي سلمى، عبد القادر الرباعي، دار العلوم للطباعة

والنشر، ط١.
- الصُّورَة الفَنِّيَّة في قصيدة المدح بين ابن سناء الملك والبهاء زهير - تحليل ونقد ومُوازنة، علاء أحمد عبد الرحيم، الناشر: العلم والإيمان للنشر والتوزيع، عام ٢٠٠٨م، ط ١.
- الصُّورَة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف - القاهرة.
- الصُّورَة والصَّيرورة، بصائر في أحوال الظاهرة النَّحويَّة ونظريَّة النحو العربي، د. نهاد الموسى، دار الشروق، عام ٢٠٠٣م، ط١.

- ط-

- الطراز المتضَمِّن لأسرار البلاغة وعُلُوم حقائق الأعجاز؛ ليحيى بن حمزة العلوي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، عام ٢٠٠٢م، ط١.

-ع-

- عتبات النَصِّ، بحث في التُّراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، يوسف الإدريسي، منشورات مقاربات - المغرب، عام ٢٠٠٨م، ط١.
- عتبات جيرار جينيت من النَّص إلى المناص، ترجمة: عبدالحق بلعابد، الدار العَرَبِيَّة للعلوم ناشرون - دار الاختلاف.
- العزفُ على أنور الذكر، معالِم الطريق إلى فهم المعنى القرآنيِّ في سياق السورة، محمود توفيق محمد سعد، ط٢.
- العقد الفريد؛ لابن عبد ربه، المتوفَّى عام ٣٢٨هـ، تحقيق: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان.
- العلاماتية وعلم النَّص، إعداد وترجمة منذر عياش، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء - المغرب، عام ٢٠٠٤م، ط١.
- علم البديع دِراسَة تاريخيَّة لأصول البلاغة ومسائل البديع، بسيوني فيود، دار المعالم الثقافية الأحساء، ط٢.
- علم اللغة النَّصِّي بين النَّظريَّة والتَّطبيق؛ صبحي إبراهيم الفقي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، عام ٢٠٠٠م.
- علم المعاني دِراسَة نقديَّة وبلاغيَّة لمسائل علم المعاني، بسيوني فيود، مُؤَسَّسة المختار للنشر

والتوزيع، عام ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م، ط١.
- علم النَّص، جوليا كريسطيفا، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، المغرب -الدار البيضاء، ط٢، عام ١٩٩٧م.
- العمدة في محاسن الشِّعْر آدابه ونقده، أبو حسن بن رشيق القَيْراني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، عام ١٤٠١ هـ - ١٩٨١م، ط٥.
- عن بناء القَصِيدَة العَرَبِيَّة الحديثة، علي عشري زايد، مكتبة الرشد، عام ٢٠٠٣م - ١٤٢٤هـ، ط١.
- عناصر الوحدة والرَّبط في الشِّعْر الجَاهِلِي، سعيد الأيوبي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط -المغرب، عام ١٩٨٦م.
- عيار الشِّعر؛ لأبي حسن محمد أحمد بن طباطبا، تحقيق: عبد العزيز ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر.
- العُيُون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة، بدر الدين أبو عبد الله الدماميني، (القاهرة: المطبعة العثمانية، ١٣٠٣هـ).

-غ-

- غاية المريد في علم التَّجويد، عطيَّة قابل نصر، ط٧.

- ف-

- الفردوس بمأثور الخطاب؛ لأبي شجاع شِيرَوَيْهِ بن شَهْرَدَارَ الدَّيْلَمِي، تحقيق: السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية - بيروت، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م، ط١.
- فضاءات اللون في الشِّعْر، الشعر السوري أنموذجًا، هدى الصحناوي، دار الحصاد، سورية -دمشق ٢٠٠٠م، ط١.
- فلسفة الجمال في البلاغة العَرَبِيَّة، عبد الرحيم محمد الهبيل، الدار العَرَبِيَّة للنشر والتوزيع، عام ٢٠٠٤م، ط١.
- فن الجناس، علي الجندي، ملتزم الطبع والنشر دار الفكر العربي.
- فن الشعر، أرسطو، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.
- فواتح سور القرآن، حسين نصار، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط١.

- في البحث عن اللؤلؤ المستحيل، سعيد البحراوي، دار الفكر الجديد – بيروت، عام ١٩٨٨م، ط١.
- في النَّصِّ الشِّعْرِي العربي مُقاربات منهجيَّة، سامي سويدان، دار الآداب، عام ١٩٩٩م، ط٢.
- في لغة الأدب وأدب اللغة-بُحُوث ودراسات، إبراهيم خليل، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ١٤٢٩هـ – ٢٠٠٨م، ط١.

–ق–

- قاموس اللسانيَّات، عبد السلام المسدي، الدار العَرَبيَّة للكتاب، عام ١٩٨٤م.
- القاموس المحيط، لمجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم بن عمر الشيرازي الفيروز آبادي، المتوفى سنة (٨١٧هـ)، نسخة مُصَوَّرة عن الطبعة الثالثة للمطبعة الأميرية ١٣٠٢هـ، الهيئة المصرية العامَّة للكتاب، عام ١٣٩٩ هـ – ١٩٧٩م.
- قراءات أسلوبية في الشِّعْر الجَاهِلِي، موسى ربابعة، عام١٤٣١هـ – ٢٠١٠م، ط١.
- قاموس المصطلحات اللغوية و الأدبية، أيميل يعقوب/بسام حركة/مي شيخاني، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، عام١٩٨٧م، ط١.
- قراءة في الأدب القديم، محمد محمد أبو موسى، ط٣، عام ٢٠٠٦م.
- قرى الضيف؛ عبدالله بن محمد بن عبيد بن سفيان بن قيس، عام ١٩٩٧، تحقيق: عبد الله حمد منصور، ط١.
- القَصِيدَة الجَاهِلِية في المفضَّليات، مي خليف، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨٩م.
- قصيدة الرثاء جُذُور وأطوار، حسين جمعة، دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، عام ١٩٩٨م، ط١.
- القَصِيدَة العَرَبيَّة الحديثة بين البِنْيَة الدلاليَّة والبنية الإيقاعيَّة، محمد صابر عبيد، من مَنْشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، عام٢٠٠١م.
- قضايا الشِّعْر الحديث، جهاد فاضل، دار الشرق، بيروت، عام ١٩٨٤م، ط١.
- قضايا الشِّعْر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، عام ٢٠٠٤م، ط١٢.

- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العَرَبِيَّة، عام ١٤٠٤ -١٩٨٣م.
- قُطُوف من ثمار الأدب في الجَاهِلِية وصدر الإسلام، دِراسَة فَنِّيَّة شاملة في اللغة والأدب والنقد والتاريخ والاجتماع، عبد السلام سرحان، مطبعة الفجالة، عام١٩٧٠م.
- قواعد الشعر، أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب ٢٩١هـ، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة ومطبعة مصطفى الثاني، عام ١٣٦٧ هـ - ١٩٤٨م، ط١.
- القيمة الوظيفيَّة للصوائت، ممدوح عبد الرحمن، دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية، عام ١٩٩٨م.

-ك-

- كَشَّاف اصطلاحات العُلُوم والفُنُون، محمد بن علي التهانوي، تقديم وإشراف ومراجعة: رفيق العجم، تحقيق: علي دحروج.

- ل-

- لسان العرب، ابن منظور، اعتنى به: الأمين محمد عبد الوهاب ومحمد صادق العبيدي، دار إحياء التراث الإسلامي، بيروت - لبنان، عام ١٤١٩ - ١٩٩٩م، ط٣.
- لسانيَّات النَّصِّ، مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، عام ١٩٩١م، ط١،
- اللغة وبناء الشِّعر؛ محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الزهراء، عام ١٩٩٢م، ط١.
- اللمعة في صنعة الشِّعر؛ كمال الدين أبو البركات عبد الرحمن بن محمد الأنباري، تحقيق: عبد الهادي هاشم، مجلة مجمع اللغة العَرَبِيَّة، بدمشق.
- اللون ودلالته في الشِّعر، ظاهر محمد هزاع الزواهرة، دار الحامد للنشر والتوزيع - الأردن - عمان، عام ٢٠٠٧م، ط١.

- م -

- المَثَل السائر في أدب الكاتب والشاعر؛ لضياء الدين ابن الأثير ٥٥٥ - ٦٣٠هـ، حققه وقدم له: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة.
- المجاز المرسل والكناية، الأبعاد المعرفيَّة والجمالية، يوسف أبو العدوس، منشورات دار

الأهلية، عام ١٩٩٨م، ط١.
- محاضرات في الألسنية العامة، فيردينانيد دوسيوسير، ترجمة يوسف غازي ومجيد نصر، دار النعمان للثقافة، لبنان - جونيه.
- محنة المبدع دِراسَة في صياغة اللغة الشِّعْرِيَّة، إبراهيم محمد الكوفحي، منشــورات أمانــة عمان، عام ٢٠٠٧م.
- مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، المكتبة العصرية - صيدا بيروت، طبعة جديدة محققة مشكولة - اعتنى بها: أ/ يوسف الشيخ محمد، ١٤٢٣ - ٢٠٠٣م.
- المخصص؛ علي بن إسماعيل النَّحوي اللغوي الأندلسي المعروف بابن ســيده المرســي، المطبعة الكبرى الأميريَّة، عام١٣٢٠هـ، الطبعة الأولى.
- المراثي الشِّعْرِيَّة في عصر صدر الإسلام، مقبول علي بشير النعمة، دار صادر - بــيروت، عام ١٩٩٧م.
- مراصد المطالع في تناسب المطالع والمقاطع، جلال الدين السيوطي، تحقيق: عبد المحســن العسكر، دار المنهاج للنشر والتوزيع، عام ١٤٢٦هـ.
- مراصد المطالع في تناسب المقاطع، بحث في العلاقات بين مطالع سور القرآن وخواتيمها؛ جلال الدين السيوطي ٨٤٩ - ٩١١ هـ، قرأه وتممه: عبد المحسن العسكر، مكتبة دار المنهاج - الرياض، ط١.
- المرثاة الغزلية في الشِّعْر العربي، عناد غزوان، مطبعة الزهراء - بغداد، عام ١٩٧٤م.
- مصادر الشِّعْر الجَاهِلِي وقيمتها التاريخية، ناصر الدين الأسد، دار المعارف - مصر، عــام ١٩٨٨م، ط٧.
- مسند الشهاب، محمد بن سلامة بن جعفر القضاعي، تحقيق: حمدي عبد المجيد الســلفي، ١٤٠٧هـ -١٩٨٦م، ط٢.
- المصطلح البلاغي في معاهد التنصيص على شواهد التلخيص لعبــد الــرحيم العباســي ٩٦٣هـ، محمد الخلايلة، عام ٢٠٠٦م، ط١.
- المصطلح النقدي في نقد الشِّعْر، دِراسَة لُغويَّة تاريخية، إدريس الناقوري، عــام ١٩٨٤م، ط٢.

- المصون في الأدب، لأبي أحمد العسكري، تحقيق: عبد السلام هارون، الكويت، مطبعة حكومة الكويت١٩٦٠م.
- مطلع القَصِيدَة ودلالتها النَّفسية، عبد الحليم حفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨م.
- المعاني الكبير في أبيات المعاني؛ لابن قتيبة الدينوري، صححه المستشرق الكبير سالم الكرنكوي، دار النهضة الحديثة - بيروت - لبنان.
- معاهد التنصيص على شواهد التلخيص؛ للشيخ عبد الرحيم أحمد لعباسي، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، عالَم الفكر - بيروت، ج٢، ط٧.
- المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين - بيروت، عام ١٩٨٤م، ط٢.
-معجم الشُّعراء الجَاهِلِيين والمُخضْرَمين، حاكم حبيب الكريطي، مكتبة لبنان - ناشرون، عام ٢٠٠١م، ط١.
- مُعجم تراجم الشُّعراء الكبير، يحيى مراد، دار الحديث - القاهرة، عام ١٤٢٧ - ٢٠٠٦م.
- مُعجم اللغة العَرَبِيَّة المعاصرة، أحمد مختار عمر بمُساعدة فريق عمل، عالَم الكتب - القاهرة، عام ١٤٢٩هـ، ط١.
- معجم المُصطَلَحات البلاغية وتطوُّرها، بدوي طبانة، عام ١٩٨٩م، ط١.
- معجم المُصطَلَحات العَرَبِيَّة في اللغة والأدب، مجدي وهبة - كامل المهندس، مكتبة لبنان - بيروت، عام ١٩٨٤م، ط٢.
- معجم المفَسِّرين من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، عادل نويهض، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر، عام ١٤٠٩هـ، ط٣.
- المعجم المُفَصَّل في الأدب، محمد التونجي، دار الكتب العلمية - بيروت، عام ١٤١٩ هـ - ١٩٩٩م، ط٢.
- المعجم المُفَصَّل في عُلُوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، إنعام الفوال مراجعة، أحمد شمس الدين، عام ١٩٩٦م، ط٢.
- معجم النَّقد العربي القديم، أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافيَّة، عام ١٩٨٩م، ط١.

- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العَرَبِيَّة - جمهورية مصر العَرَبِيَّة، عام ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م، ط٤.
- معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين (المتوفى: ٣٩٥هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، عام ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م.
- المعلَّقات بين خلاف النص وتسلسل الأبيات، داود سلوم وآخرون، دار أسامة، الأردن - عمان، عام٢٠١٠م، ط١.
- مفاهيم الجماليَّة والنقد في أدب الجاحظ، ميشال عاصي، دار العلم للملايين - بيروت، ط١.
- مفاهيم موَسَّعة لنظريات شِعريَّة (اللغة - الحركة - الموسيقا)، د.محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، عام ٢٠١٠م، ط١.
- مفهوم الشِّعر، دراسة في التُّراث النقدي، جابر أحمد عصفور، دار الإصلاح - الدمام.
- من جماليات إيقاع الشِّعْر العربي-دراسة، عبد الرحيم كنوان، دار أبي قراق للطباعة والنشر ٢٠٠٢م، ط١.
- منهاج البُلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجنِّي، تحقيق: محمد حبيب الخوجة، بيروت - دار الغرب الإسلامي، عام ١٩٨١م.
- موسوعة أساطير العرب عن الجَاهِلِية ودلالاتها، محمد عجينة، دار الفارابي - بيروت - لبنان، عام ١٩٩٤م، ط١.
- موسيقا الشِّعْر العربي بين القديم والجديد، عزة محمد جدوع، عام ٢٠٠٩م.
- موسيقا الشِّعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو- القاهرة، عام١٩٨١م، ط٥.

- ن-

- النابغة الذُّبياني مع دِراسَة للقصيدة العَرَبِيَّة في الجَاهِلِية، محمد زكي العشماوي، دار الشروق، ط١.
- نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، أحمد عفيفي، مكتبة زهراء الشرق، عام ٢٠٠١م، ط١.

- النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، محمد حماسة عبد اللطيف، القاهرة، عام ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م، ط١.
- نسيجُ القَصيدَة الجَاهِلِية، سعد العريفي، الانتشار العربي، عام٢٠١١م، ط١.
- نظام الربط والارتباط في تركيب الجملة العَرَبيَّة، مصطفى حميدة، مكتبة لبنان، عام ١٩٩٧م، ط١.
- نظم الدرر في تناسب الآيات والسور، برهان الدين أبي الحسن إبراهيم بن عمر البقاعي، دار الكتب العلمية، ط٣.
- النقد الأدبي الحديث؛ محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر، أكتوبر ١٩٩٧م.
- نقد الشِّعر قدامة بن جعفر، نقد الشعر؛ أبو الفرَج قُدامة بن جعفر، تحقيق و تعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت-لبنان.
- نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، السفر السابع، نسخة مصورة من دار الكتب، مع استدراكات وفهارس جامعة.

- و -

- الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق: عمر يحيى، وفخر الدين قباوة، (دمشق: دار الفكر، ١٩٧٩م).
- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلِّكان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر - بيروت.
- الواقع والأسطورة في شِعْر أبي ذؤيب الهذلي الجَاهِلِي، نصرت عبد الرحمن، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، عام ١٩٨٥م.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه؛ للقاضي عبد العزيز الجرجاني، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي، ط١.
- وصف الحيوان في الشِّعْر الهذلي، إسماعيل داود النتشه، نادي أبها ألوان ثقافية، عام ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢م، ط١.
- الوعي والفن، غيروغي غاتشف، ترجمة: نوفل نيوف، مراجعة: سعد مصلوح، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت،

صدرت في يناير ١٩٧٨م، بإشراف: أحمد مشاري العدواني.

- ي -

- يتيمة الدهر، أبو منصور عبد الملك الثعالبي، تحقيق وشرح: مفيد قميحة، ١٤٠٣هـ، ط١.

ثانياً: المقالات والبحوث المحكمة

- إِسْتِراتِيجِيَّة التَّناصِّ في الخطاب الشِّعْرِي العربي الحديث، محمود جابر عبَّاس، مجلة علامات في النقد، المجلد١٢، الجزء ٤٦، شوال ١٤٢٣هـ.
- إِسْتِراتِيجِيَّة التناص، المختار حسني، مجلة علامات في النقد، مجلد ١٢، الجزء ٤٦، شوال ١٤٢٣هـ ديسمبر ٢٠٠٢م.
- أسلوبية جديدة لإيقاع الشِّعْر المعاصر، عمران الكبيسي، مجلة الأقلام، عام ١٩٩٠م، العدد١.
- اشتيار العسل عند الشعراء الهُذَلِيِّينَ، عالي سرحان القرشي، مجلة جامعة أم القرى للعلوم الشرعيَّة اللغة العَرَبِيَّة وآدابها، الجزء ١٨، ربيع الأول ١٤٢٦هـ، العدد٣٦.
- أغلب نقادنا العرب لا يعرفون كيف يقرؤُون قصيدة، مريد البرغوثي، جريدة الشرق الأوسط، ٢٣ربيع الأول ١٤٢٥، العدد ٩٢٩٧.
- الإبداع في جماليات عمر أبو ريشة، عصام حلبي، مجلة التراث العربي، السنة السادسة والعشرون أيلول ٢٠٠٦ - رمضان ١٤٢٧هـ، العدد ١٠٣.
- التشبيه الدائري في الشِّعْر الجَاهِلِي دِراسَة في الصورة، عبد القادر الرباعي، مجلة العلوم الإنسانيَّة، تصدر عن جامعة الكويت، المجلد٥، شتاء ١٩٨٥، العدد ١٧.
- التَّناصّ الأُسطوري في شِعْر محمود درويش، مفيد نجم، مجلة نزوى، تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنَّشر، يوليو ٢٠٠٩م، العدد ٥٩.
- التَّناصّ الديني والتاريخي في رواية (رؤيا)؛ لهاشم غرايبة، أحمد الزعبي، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب - اللغويات، مجلد ١٣، عام ١٩٩٥م.

- التَّناصّ بين الاقتباس والتضمين والوعي واللاشعور، مفيد نجم، جريدة الخليج، ملحق بيان الثقافة، يناير ٢٠٠١م، العدد ٥٥.
- التَّناصّ بين التُّراث والمعاصرة، نور الهدى لوشن، مجلة جامعة أم القرى للعلوم الشـــرعية واللغة العَرَبِيَّة وآدابها، ج١٥، صفر١٤٢٤هـــ، العدد٢٦.
- ثنائيَّة (الأنا) و(الآخر) الصعاليك والمجتمع الجَاهِلِي، عبد الله بن محمد تريسي، مجلة التراث العربي، العدد المزدوج١٢٠-١٢١، كانون الثاني، نيســان٢٠١١م - رمضــان، ذي الحجة١٤٣١هـــ.
- الجملة الخبريَّة والإنشائية، فاضل السامُرَّائي، مجلة المجمع العلمي العراقي، عام١٤١٨هـــ - ١٩٩٧م، المجلد ٤٤، الجزء ٤.
- القصة القصيرة نهاية مفتوحة أم مغلقة، مريم الجابر، جريدة الرياض، ١٠ ينـــاير٢٠١٠م، العدد ١٥١٧٥.
- النِّهايات الإبداعية في التراث، معجب العدواني، بحث: لملتقى الباحة الروائي الثالـــث - الباحة، بتاريخ٢٠-٢٢/١٠/١٤٢٩هـــ.
- النهايات الروائية السُّعودية في الألفية الثالثة: احتجاج واستشراف، معجب العـــدواني، بحث: لملتقى قراءة النَّص ٩ (الرواية في الجزيرة العَرَبِيَّة)، نادي جدة الأدبي - جـــدة، بتاريخ ٢٥-٢٦/٣/٢٠٠٩م.
- أنظمة تكثيف في النص الشِّعْرِي محمد صالح وصيد الفراشات، عبد الله السمطي، مجلـــة نزوى، تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشـــر، تـــاريخ/ ٢٨ - ٦ - ٢٠٠٩م، العدد ١٨.
- براعة الاستهلال والتخلُّص وحسن الختام في شِعْر الخنساء دِراسَة بلاغية، محمد رضا عبد الله الشخص، عمادة البحث العلمي، مركز البحوث كليَّة الآداب، جامعة الملك سعود، سلسلة الإصدار ١١٩، سنة الإصدار ٢٠٠٧م - ١٤٢٨ هـــ.
- بلاغة أساليب التَّحيَّة في الشِّعْر العربي، محمد علي الصامل، مجلة جامعة أم القرى لعلـــوم الشريعة واللغة العَرَبِيَّة وآدابها، الجزء ١٦، شوال ١٤٢٤هـــ، العدد ٢٨.
- بناء القَصِيدَة في شِعْر ابن الرومي، سامي يوسف أبو زيد - عبد الرؤوف زهدي، مجلـــة

العلوم الإنسانية – مجلة دورية محكمة تُعنى بالعلوم الإنسانيَّة، السنة الخامسة – خريف ٢٠٠٧م، العدد ٣٥.
– تطوُّر تجربة الحداثة، نذير العظمة – سوريا، مجلة الموفق الأدبي، السنة الخامسة والثلاثون كانون ثاني ٢٠٠٥م، العدد ٤٠٥.
– جاذبية العنونة والاستهلال وانفتاح الخاتمة، نذير جعفر، جريدة الأسبوع الأدبي، بتاريخ ٢-٨-٢٠٠٨م، العدد١١١٦.
– جماليَّات النِّهايات الإبداعيَّة في التُّراث، معجب العدواني، جريدة الرياض، الخميس ١١ محرم ١٤٣٠هـ، ٨ يناير ٢٠٠٩م، العدد ١٤٨٠٨.
– شِعْر القاضي الجرجاني في ضوء فكره النَّقدي، صالح علي الشتوي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العَرَبيَّة وآدابها، الجزء ١٩، رمضان ١٤٢٨هـ، العدد ٤٣.
– شعريَّة المقطع في نماذج من قصائد عمر أبو ريشة، إبراهيم الكوفحي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العَرَبيَّة وآدابها، رجب عام ١٤٣٠هـ يوليو ٢٠٠٩م، العدد ٢.
– صورة المرأة عند الشُّعراء الصعاليك في العصر الجَاهِلِي، يوسف محمد عليمات، مجلة العلوم الإنسانية – مجلة دورية محكَّمة تصدر عن كلية الآداب – جامعة البحرين، صيف ٢٠٠٧م، العدد ١٤.
– عتبات النَّص الأدبي، بحث نظري، حميد لحميداني، مجلَّة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، المجلد١٢، الجزء٤٨ ، شوال ١٤٢٣هـ، العدد ٤٦.
– في لقاء مع الشاعر، نشر في (مجلة الشراع اللبنانية)، تاريخه ١٩٨٧/٣/١٦م، العدد٢٦٠.
– قراءات في غنائيات عباس الدليمي، وجدان الصانع، صحيفة سبتمبر، بتاريخ ٦سبتمبر- أيلول ٢٠٠٧م، العدد ١٣٤٤.
– قصيدة النثر، سوزان برنار، ترجمة: زهير مجيد مغامس، مراجعة: علي جواد، آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، عام ١٩٩٦م، العدد ٢١.
– كسر الإيقاع ودلالاته في الفاصلة القرآنية، محمد الأمين الخضري، بحث منشور ضمن أعمال المؤتمر الدولي الثالث للعلوم الإسلامية والعَرَبِيَّة وقضايا الإعجاز في القرآن والسنة

بين التراث والمعاصرة بجامعة المنيا، المجلد الثالث.
- لُغة هُذَيل، عبد الفتاح المصري، مجلة التراث العربي - مجلة فصليَّة تصدر عن اتّحاد الكتَّاب العرب، دمشق - السنة الرابعة، محرم وربيع الثاني ١٤٠٤ه، العدد ١٣ - ١٤.
- مراصد المطالع في تناسب المقاطع، الإمام جلال الدين السيوطي، المجلة الأحمدية، تحقيق: محمد حسين الشربجي، جمادي الأولى١٤٢٠هـ، العدد٤.
- مقاييس جودة الشِّعْر في النقد العربي القديم، عبد الله بن صالح العريني، المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل، عام ١٤٢٤هـ، المجلد٤، العدد٢.
- نحو آجرومية للنصِّ الشِّعْري دِراسَة في قصيدة جاهليَّة، سعد مصلوح، مجلة فصول، مجلد العاشر، عام ١٩٩١م، العددان الأول والثاني.

ثالثًا: الرسائل الجامعيَّة

- الأغراض والمقاصد في النَّحو عند سيبويه وعبد القاهر الجرجاني والرضي، محمد الهليل، رسالة مقدَّمة لنيل درجة الدُّكتوراه من جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، كليَّة اللغة العَرَبيَّة - قسم النحو والصرف وفقه اللغة، عام ١٤٢٨-١٤٢٩هـ.
- تحقيق جانب مشكلة الربط بين الآيات والسور في تفسير الطبري، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، من إعداد: سرحان جوهر سرحان، جامعة البنجاب - الكليَّة الشرقية، عام ١٩٩٦م.
- الحوار في شِعْر الهُذَلِيِّينَ دِراسَة وصفيَّة تحليلية، صالح بن أحمد السهيمي، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير من جامعة أم القرى - كلية اللغة العَرَبيَّة - فرع الأدب والبلاغة والنقد، عام ١٤٢٩هـ -١٤٣٠هـ.
- خاتمة القَصِيدَة العَرَبيَّة في العصر الجَاهِلِي، حسين عبد المعطي حسين عبد الوهَّاب، رسالة مقدَّمة لنيل درجة الدكتوراه العالمية في الأدب والنقد، جامعة الأزهر، كلية اللغة العَرَبيَّة بالمنوفية، عام ١٤١٩هـ-١٩٩٨م.

- خواتيم القَصِيدَة في شِعْر المتنبي، دِراسَة في الأنماط والمعمار الفني، سامية حمدي صـــديق موسى، رسالة مقدَّمة لنيل درجة الدكتوراه من جامعة المنصورة – كلية الآداب – قسم اللغة العَرَبِيَّة، عام ٢٠٠٢م – ٢٠٠٣م.
- دِراسَة أسلوبية في شِعْر الأخطل، عتيق عمر عبد الهادي قاسم، رسالة ماجستير، جامعــة النجاح الوطنية – فلسطين، ٢٠٠١م.
- شِعْر ساعدة بن جُؤَيَّة–دِراسَة وتحقيق، ميساء قتلان، رسالة علميَّة مقدَّمة لنيــل درجــة الماجستير في الآداب، جامعة دمشق – كلية الآداب والعلوم الإنســانية، قســم اللغــة العَرَبِيَّة، ١٤٢٤هـــ –٢٠٠٣م.
- الشمس في الشِّعْر الجَاهِلِي، كمال فواز أحمد سلمان، رسالة ماجستير، جامعة النجــاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، نابلس – فلسطين، عام٢٠٠٤م.
- الصُّورَة البيانية في شِعْر الهُذَلِيِّينَ، دِراسَة وتحليل ومقارنة، محمد الحســن علــي الأمــين، ورسالة دكتوراه جامعة أم القرى – كلية اللغة العَرَبِيَّة – قسم الدراسات العليا – فرع البلاغة والنَّقد،١٤١٠هـــ.
- الصُّورَة الفَنِّيَّة في القِصَّة القرآنية، بلحسني نصيرة، رسالة ماجستير من جامعــة أبي بكــر بلقايد – تلمسان – الجزائر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعيَّة، السنة الجامعية ١٤٢٦هـــ – ١٤٢٧هـــ.
- علاقة المطالع بالمقاصد ومواقعها في شِعْر الشُّعراء الأربعة الكبار، نداء بنت ثابت العــرابي الحارثي، رسالة لنيل درجة الدكتوراه من جامعة أم القرى، كلية اللغة العَرَبِيَّة وآدابهـــا، عام١٤٣٠ – ٢٠٠٩م.
- المرأة في شِعْر الصعاليك في الجَاهِلِية والإسلام، أحمد سلمان المهنّا، رسالة مقدَّمــة لنيــل درجة الماجستير من الجامعة الإسلامية بغزة، كليَّة الآداب – كلية اللغة العَرَبِيَّــة، عــام ٢٠٠٧م.

فهرس الجداول.

رقم الجدول	المحتوى	الصفحة
جدول (١)	شكل المقطع الشِّعْرِي في ديوان الهُذَلِيِّينَ.	**٩٣**
جدول (٢)	نصوص الديوان أشكالها ومقاطعها الشِّعْرِيَّة.	**١٠٤**
جدول (٣)	البحور المركَّبة والبحور البسيطة.	**١٣٣**
جدول (٤)	حروف الروي في قصائد ديوان الهُذَلِيِّينَ.	**١٤٩**
جدول (٥)	نموذج لعلاقات المقطع بالفصل (الامتداد والارتداد)	**٣١٩**
جدول (٦)	أغراض القَصائد في ديوان الهُذَلِيِّينَ.	**٣٨٠**

فهرس المحتويات.

الصفحة	المحتوى
(أ)	الإهداء
(ب - ت)	ملخَّص البحث (E/A)
(ج - ر)	المقدَّمة
	الفصل الأول: المقطع بين القدماء والمحدثين
٦	المبحث الأول: (المقطع) عند القُدماء.
٤٩	المبحث الثاني: (المقطع) عند المُحدَثين.
٧٤	المبحث الثالث: (المقطع) في ديوان الهُذَليِّينَ.
	الفصل الثاني: التشكيل الجمالي للمقطع
١١٩	المبحث الأول: مستوى الإيقاع.
١٦٧	المبحث الثاني: مستوى التركيب.
١٩٣	المبحث الثالث: مستوى الصُّورة الفنية.
٢٢٧	المبحث الرابع: مستوى التَّناص.
	الفصل الثالث: (المقطع) وعلاقاته النَّصيَّة
٢٥٩	المبحث الأول: علاقة (المقطع) بالمطلع.
٣٠٠	المبحث الثاني: علاقة (المقطع) بالفصول.
٣٤٠	المبحث الثالث:علاقة (المقطع) بالدَّلالة الكلِّيَّة.
٤١٩	الخاتمة
٤٢٥	فهرس المصادر والمراجع
٤٤٩	فهرس الجداول
٤٥٠	فهرس المحتويات